This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,515,635

ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

MUSIC
ML
385
B93

# Dramaturgie der Oper

98064

von

Heinrich Bulthaupt.

Erſter Band.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1887.

Entd Sta. Hall.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

Transfer to
Music
1930

# Vorwort.

Ich übergebe der Öffentlichkeit hiermit den Verſuch, aus einigen Meiſterwerken unſerer deutſchen Oper Klarheit über die Lebensbedingungen und Geſetze einer der umſtrittenſten Erſcheinungen der Kunſtwelt zu gewinnen. Er darf als ein Seitenſtück zu meiner „Dramaturgie der Claſſiker“ angeſehen werden, die ſo günſtig aufgenommen wurde, daß von ihr bereits die dritte Auflage vorbereitet werden konnte. Möchte dieſem Buche die gleiche Gunſt zu Theil werden! Wenn ich es dort unternommen habe, das Drama in ſeiner Verbindung mit der Bühne zu beleuchten, ſo verſuche ich hier, die Oper, die von den meiſten Beurtheilern vor Allem und faſt ausſchließlich auf ihren muſikaliſchen Inhalt hin geprüft wird, mit muſikaliſchem, dramatiſchem und theatraliſchem Maßſtab zugleich zu meſſen, nicht, ohne auf die beiden letztgenannten Factoren den größeren Nachdruck zu legen. Daß dieſe Arbeit bei den mancherlei Compromiſſen, die Handlung, Wort und Ton, Orcheſter und Singſtimme, Geſang und Declamation und der ganze Ausſtattungsapparat der Bühne in der Oper ſchließen, eine ungleich ſchwierigere und reichhaltigere war, liegt am Tage. Der Verfaſſer hofft darum

Nachsicht zu erlangen, wenn er seine Aufgabe nicht vollkommen erfüllt haben sollte.

Der Gang der Untersuchung ist der in der „Dramaturgie der Classiker" eingeschlagene und bewährt befundene. Ich habe mich wohl gehütet, allgemeine Gesetze über das Wesen der Oper aufzustellen, ohne daß ich versucht hätte, sie am einzelnen Beispiel zu entwickeln. Ihr Gebiet ist noch so wenig nach allen Richtungen durchgearbeitet, daß die Gefahr, Behauptungen aufzustellen, denen die Fülle der vielartigen Erscheinungen der Oper widerspricht, allzu nahe liegen würde. Auch sollten meines Erachtens alle künstlerischen Gesetze auf dem Wege der Induction gefunden werden. Was am Beispiel dargethan klar und überzeugend wirkt, verliert seine Beweiskraft, wenn es von der Welt der Erscheinungen losgelöst zum Begriff entkörpert wird, und Gesetze zu erfinden und den einzelnen Fall hinunterzuzwängen, er mag wollen oder nicht, ist nicht des Verfassers Art. Durch jahrelange Gewöhnung, jedes für die dramatische Darstellung geschaffene Kunstwerk auch unter den praktischen Bedingungen seiner Darstellbarkeit zu betrachten, hat sich die Überzeugung in ihm befestigt, daß Zeit und Umstände verschiedenster, oft persönlichster Art mit der Form auch den Geist der Kunstwerke beeinflussen und daß die allen gemeinsamen Merkmale verschwindend gering, dann aber auch ihrem Wesen so eingeboren sind, daß ihre Verletzung sofort ein Versagen der Wirkung zur Folge hat. Diese Grundgesetze zu finden wird im Laufe dieser Betrachtungen hoffentlich gelingen.

Eine Musikgeschichte erwarte man nicht! Sie zu schreiben lag außerhalb des Vermögens und der Absicht des Verfassers.

Doch hat er, wo es ihm nöthig ſchien, kurze geſchichtliche Darſtellungen eingeſchaltet, die ſich theils auf eigene Unterſuchungen gründen, theils bekannten grundlegenden Werken auf dieſem Gebiete, die der Verfaſſer namhaft gemacht hat, entnommen ſind. Eine breite Behandlung hiſtoriſcher Detailfragen ſchien ihm dem Zweck und dem Charakter des Buches zu widerſprechen, und aus dem vielſeitigen Streit der Meinungen durfte er nur die Ergebniſſe mittheilen, ſofern er ſie anerkennen konnte. Daß er die Biographieen der großen Meiſter, mit denen ſich das Buch vor Allem beſchäftigt, benutzt hat, verſteht ſich von ſelbſt. Das, was ihm die Hauptſache war, die dramaturgiſche Betrachtung der Oper, von der das muſikaliſche Urtheil unzertrennlich iſt, iſt ſein ausſchließliches Eigenthum, und dies, hofft er, werde im Stande ſein, das Werk zu empfehlen, das für Muſiker, Operncomponiſten, Regiſſeure, Sänger und den weiten Kreis der muſikliebenden Theaterfreunde gleichermaßen beſtimmt iſt.

Die Unterſuchungen gelten zunächſt nur der deutſchen Oper. Daß die angezogenen Werke nicht wahllos zuſammengeſtellt ſind, wird man leicht erkennen. Von Gluck bis Wagner iſt ein Entwicklungsgang nachweisbar, der nur von Meyerbeer durchbrochen wird. Und doch war ſeine Betrachtung hier unerläßlich, wenn ſie auch nur erfolgte, um die Gegenwirkung, die er hervorrief, in ein helleres Licht zu ſtellen. Immerhin war auch er ein Glied in der Kette, und ohne ihn wäre Wagner nicht völlig verſtändlich. Vieler trefflicher Meiſter, Spohrs, Marſchners und Anderer, konnte nur vorübergehend gedacht werden. Doch ließe ſich, was hier verſäumt bleiben mußte, nachholen, wenn das Buch ſo freundlich aufge-

nommen werden sollte, daß eine neue Auflage nöthig wird. Werke, die ohne lebensvolle Beziehung zum deutschen Theater blieben, sind grundsätzlich übergangen.

Die Leser werden gut thun, die Clavierauszüge der besprochenen Werke bei der Lektüre zur Vergleichung heranzuziehen. Die Veröffentlichung eines reichen Notenmaterials, das ich gesammelt und das besonders auch ältere, schwer zugängliche Compositionen berücksichtigt, mag je nach dem Interesse, welches das Publikum dem Buche entgegenbringt, der Zukunft überlassen bleiben. Ich halte es jedoch für nothwendig zu betonen, daß das Verständniß desselben auch ohne die Hülfe einer solchen Zugabe keiner Schwierigkeit begegnen wird. Ich habe, wenn auch meine Bemerkungen ohne eine allseitige und gründliche Kenntniß des Materials unmöglich wären, doch kein gelehrtes, sondern ein praktisches Werk schreiben wollen, dessen höchster Zweck der ist, alle, die sich dem Genuß eines musikalisch-dramatischen Kunstwerks mit offner Seele und erschlossenen Sinnen hingeben, an den Quell ihrer Freuden zu führen und durch die künstlerische Betrachtung die Lust ihres künstlerischen Empfangens zu erhöhen. Gewinnt nebenher auch ein Eingeweihter aus dem Buche diesen oder jenen neuen nützlichen Fingerzeig, so würde ich darüber glücklich sein. Besonders lieb aber wäre es mir, wenn auch das Theater der „Dramaturgie der Oper" dieselbe Geneigtheit wie der „Dramaturgie der Classiker" entgegenbringen wollte.

Bremen, 1887.

Dr. Heinrich Bulthaupt.

# Inhalt.


| | Seite |
|---|---|
| I. Gluck | 1 |
| II. Mozart | 85 |
| Die Entführung aus dem Serail | 87 |
| Figaro's Hochzeit | 111 |
| Don Juan | 154 |
| Die Zauberflöte | 234 |
| III. Beethoven | 261 |
| Fidelio | 263 |
| IV. Carl Maria von Weber | 303 |
| Der Freischütz | 305 |
| Euryanthe | 339 |
| Oberon | 377 |
| Anhang | 403 |

# I.

# Gluck.

# Gluck.

Wie alle dramatiſche Kunſt ſo iſt auch die Oper aus dem religiöſen Cultus erwachſen; ja ſie reicht mit ihren beiden Wurzeln bis in dieſe heilige Quelle: denn wie die „Handlung“, ſo iſt auch die Muſik unter der Pflege der Gottesverehrung groß geworden. Daß ſie ſchon bei den Griechen vereinigt waren, weiß die Welt: aber an dem wunderbaren Bau des antiken Dramas ſcheint die Muſik doch, nach Allem, was ſich vermuthen läßt (denn an poſitiver Kenntniß fehlt es uns nach dieſer Richtung völlig), nur ein ſchöner Zierrath geweſen zu ſein: der Farbenton auf dem Marmor. Der chriſtlichen Zeit erſt blieb es vorbehalten, lange nachdem die Welt der Alten in Trümmer geſunken war, die Muſik ſelbſtſtändig zu entwickeln und nach den erſten plumpen und kindlichen Anfängen in raſcher Entwicklung zur Höhe zu erheben. Deſto langſamer reifte der chriſtlichen Zeit das Drama, und als auch dies erſtanden war, fanden ſich gemach Muſik und Action wieder zuſammen, diesmal aber um ein Bündniß einzugehen, von dem weder Griechen noch Römer eine Ahnung gehabt, ein Bündniß innigſter Art, in dem die Empfindung den Ton, dieſer die Bewegung und mit ihr die Handlung erzeugte. Es war das tönende, aus der Lyrik geborene Drama: die Oper. Die herrliche Frucht reifte jedoch langſam: Shakeſpeare und Calderon, Racine und Molière waren längſt

dahin, ehe sie sich aus ihren Anfängen zu ihrer ganzen Größe erhob, die mit der Blüthe unserer deutschen Dichtung im vorigen Jahrhundert zusammenfiel.

Zwar hatten wie bei den Alten auch bei den neueren Culturvölkern gewisse geistliche Spiele, die die Darstellung der heiligen Geschichte selbst zum Inhalt hatten (ludi, mysteria) und die bis in das Mittelalter nachzuweisen sind, die Musik zu Hülfe genommen, wie es nahe genug lag. Aber daß sie bei diesen Passions-, Oster- und Weihnachtsspielen eine nur geringe Rolle gespielt, ist gewiß. Inniger mag sie sich mit den Fastnachtsmummereien verschmolzen haben, die ein simples, zumeist bedenkliches Thema in derber, roher Weise dramatisch wiedergaben und die trotz ihrer tölpelhaften Gemeinheit doch, weil sie vom Volke ausgingen und vom Volke gespielt wurden, einen gewissen Anhalt für die Entstehung eines deutschen nationalen Dramas hätten abgeben können — aber die vornehmen Geister machten sich mit ihnen nicht zu schaffen und bald gingen die Keime in den mancherlei religiösen und politischen Wirren, blutigen und unblutigen, und den furchtbaren Kämpfen des siebzehnten Jahrhunderts vollends zu Grunde. Da kam das Heil von Italien, das die Erbschaft der Antike übernommen hatte und die Heimat der christlichen Musik war. Es hatte somit eine doppelte Anwartschaft und, wenn man will, eine doppelte Pflicht, die Ehe zwischen Musik und Drama herbeizuführen, und es that erfolgreich die ersten einleitenden Schritte.

Der strengste Formelzwang hatte die Musik in Italien bis in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in Fesseln geschnürt, aus denen sie erst die Niederländer, Dufay, Ockenheim und sein Meisterschüler Josquin des Près befreiten. Sie war nur eine Wissenschaft gewesen, jetzt ward sie zur Kunst. Der große Aloysius von Praeneste (Palestrina) und Orlando di Lasso schickten ihren Ruhm in die Welt und mit ihm ergoß sich ein Strom italienischer Musiker über ganz Europa, überall gastlich gepflegt, geehrt, die unbestrittenen Gesetzgeber im Reich der Töne. Noch aber wandelte diese Kunst nur den dornigen Weg der Askese. Erhabene Strenge war ihr Inhalt, die

schwere Luft der Klöster, nicht der Glanz des italischen Himmels und das ganze farbenprächtige, die Sinne berauschende Erdenleben. Das zu besingen blieb den ungelehrten Musikern, die vom Contrapunkt nichts verstanden, und so erwuchs denn wie überall neben der geistlichen eine weltliche Kunst, neben dem Regelmaß das harmlose, melodienfrohe Zwitschern der Kehle, die singt wie der Vogel singt. Daß diese Scheidung nicht ewig dauern konnte, verstand sich von selbst, und wie die Geistlichkeit dem dramatischen Spieltrieb des Volkes wohl oder übel folgen mußte, um ihn in die ihr genehmen Bahnen zu lenken, so bemächtigten sich auch die kirchlichen Contrapunktisten, weniger zweckvoll, der immer lebhafter und weiter vordringenden Regung. Was die Dilettanten von der Liebe, von Blumen und Sternen zur Laute sangen, einfach und kunstlos, führte ohnedies den unwiderstehlichen Hauch der Natur mit sich: frische Rosen, statt der Gebetkugeln des kirchlichen Rosenkranzes. Solchen volksthümlichen Weisen ihre Kunst zu leihen, konnte das Ansehen der gelehrten Musiker nur fördern, und überaus eifrig ergaben sie sich denn auch seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts der Pflege des Madrigals, einer kleinen meist jambischen Liedform von sechs bis dreizehn Strophen, durchaus lyrisch und zumeist verliebten Inhalts. Aus diesen Madrigalen der Dichter (wie sie Petrarca, Tasso und Andere sangen) entstand das Madrigal der Musiker: ein contrapunktisch geschriebener Satz für drei bis fünf Stimmen, durch seinen weltlichen Inhalt, aber in etwas auch durch seine Form von der geistlichen Motette unterschieden. Jedenfalls waltete in ihm die Erfindung frei, die im kirchlichen Gesang wie durch ein Gebot des Oberen durch den cantus firmus niedergedrückt wurde, eine der festen, durch Gregor den Großen geregelten Choralmelodien, die jede kirchliche Composition beherrschten; dieser cantus firmus war es, den die Künste der Contrapunktisten umspielten und umschrieben, vor dem sie sich neigten und beugten — fast möchte man sagen, wider den sich der freie künstlerische Lebenstrieb wie gegen den Stein eines Gruftgewölbes auflehnte. Da jene Madrigale in den im sechzehnten Jahrhundert durch die Renaissance belebten dramatischen Aufführungen

das Chorlied bildeten, kann man in ihnen die erste musikalische Keimzelle der Oper erblicken.

Diese Chöre, auf die sich die Betheiligung der Musik an den Festschauspielen der italienischen Höfe beschränkte, waren jedoch mit der Handlung des Dramas weder verflochten, noch waren sie die lyrischen Ruhepunkte der Action. Entweder erschienen sie, wie heutzutage das Ballet in Italien, als „Intermezzi" zwischen den Akten, oder sie umschrieben — seltsam genug — das, was der Poet einer einzelnen Person in den Mund gelegt hatte. So konnte denn eine Venus, eine Diana, ein Amor auf der Bühne stehen und sich bewegen, während die Stanzen, die sie vorzutragen gehabt hätten, als Madrigal von einem fünfstimmigen Chor gesungen wurden, bald (wie es die Regel war) von Instrumenten unbegleitet, bald, wie wir aus einem von Kiesewetter beschriebenen, zur Hochzeitsfeier des Cosimo von Medici 1539 aufgeführten Intermezzo wissen, von einem volltönenden Orchester unterstützt. Das war so widerspruchsvoll und wunderlich, daß es zu denken gab und von selbst zum Sturz des alleinherrschenden vielstimmigen Gesanges führte. Es ließ sich ja auch eine Stimme allein singen — nicht immer nur die Oberstimme, sondern auch eine der Mittelstimmen — während die übrigen von Instrumenten gespielt wurden. Diese naheliegende Idee begegnete sich mit dem Eifer einiger gebildeter und kunstbegeisterter hochgestellter Männer, an deren Spitze ein liebenswürdiger Maecen, der Graf Giovanni Bardi de Vernio stand; der Idee: die Tragödie der Hellenen wiederherzustellen und zu diesem Zweck nach der musikalischen Recitation der Alten zu suchen, mit der die Madrigalchöre nichts gemein haben konnten. Vincenzo Galilei, des großen Naturforschers Vater, der in seinen „Gesprächen über alte und neue Musik" den Gedanken klar entwickelte, die Sänger und Componisten Caccini und Peri, der Dichter Rinuccini und Andere gehörten diesem Kreise an, dessen fürstlicher Führer selbst Poet und Musiker war, die Edelleute Strozzi und vor Allem Emilio del Cavaliere, dem man die Erfindung des eigentlichen Recitativs zuschrieb. Was in den Kreisen dieser gelehrten Enthusiasten verhandelt, geschrieben

und als erster Versuch des declamirenden Einzelgesangs componirt war (Galileis „Monodieen", Caccinis Sonnette und Canzonen für Sologesang), bestand die Bühnenprobe mit Jacopo Peris „Dafne", der seine „Euridice" mit der „Euterpe" Italiens, der Signora Archilei in der Hauptrolle folgte. Was Peri wollte, hat auch er in der Vorrede zu seiner „Euridice" lichtvoll genug entwickelt: der Sprache den natürlichen äußeren und inneren Accent (den „Accent der Seele", wie wir ihn später bezeichnet hören werden) ablauschen und diesen, ohne ihn bis zum wirklichen Gesang zu erheben, in Tönen, also rein recitativisch wiedergeben. Und der Erfolg gab ihm Recht. Die Neuheit des Unternehmens, der Eifer der Freunde, das Orchester und der Pomp der Ausstattung mochten das ihre thun: jedenfalls hatten die Bahnbrecher gewonnenes Spiel. Sie hatten den Stil der antiken Tragödie entdecken wollen und hatten die Oper gefunden. Die „nuova musica", der „stilo rappresentativo", wie die neue Schöpfung hieß, wurde die Basis des Musikdramas aller Völker — mit Recht aber hat man darauf hingewiesen, daß sich gleich zu Anfang in das junge Saatkorn der Zwiespalt nistete. Denn einige in Peri's Oper aufgenommene Einlagen des Giulio Caccini machen dem colorirten Gesang bereits Concessionen, die sich mit der Declamation des stilo rappresentativo nicht entfernt vertragen. So trübte denn das Doppelwesen der Oper schon ihre Quelle. Denn was ist sie, diese „opera in musica", wie sie seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts heißt, dies „dramma per musica", wie ihr erster Name lautete? Was ist die Oper? Nicht, wie es Bitter so mechanisch definiren möchte, „eine dramatische Handlung, deren Inhalt und Gang dem Zuhörer durch die Musik näher gerückt werden, verdeutlicht werden soll". O nein! Sie ist Handlung, darum ist sie Bewegung und Fortschritt; sie ist Musik, darum ist sie Lyrik und Verweilung. Wie kann sie allen Bedingungen gerecht werden, der Stimme, die ihre eigenen Gesetze hat, der Declamation des Worts, der Action, ohne daß der eine oder andere Factor das Übergewicht erhält, wie kann sie der Schönheit und dem Charakteristischen zugleich dienen? Sie kann es: im Reiche des Ideals,

sie kann es, wenn jedes ihrer Motive, jede ihrer Handlungen, jedes ihrer Worte aus der Empfindung, der Lyrik hervorwächst, die einzig und allein die Schöpferin und Beherrscherin der Musik ist; sie kann es, wenn das Dramatische in ihr tönt und der Ton Bewegung wird, und solch wunderbare Vereinigungen kennt ihre Geschichte. Sie sind selten, aber sie sind nicht vereinzelt. In ihnen ist die Oper ganz, was sie ihrer Anlage nach sein muß: das dargestellte musikalische Drama. Aber es ist nicht zu verwundern, daß das gewöhnliche Treiben des Tages, das sich aller, auch der idealsten Güter bemächtigt, von dieser Harmonie nicht viel wissen will. Egoistisch drängen sich die Kräfte vor und unter der Tyrannei der mächtigsten verkümmern die übrigen.

Diese Erscheinung sollte sich bei der italienischen Oper bald genug zeigen. Die Arbeiten des Claudio Monteverde brachten ihr zum Recitativ die ersten Ansätze der Cantilene. Das Ballet wurde ungebührlich erweitert, decorative Reizmittel zum Übermaß verwandt, um die Schaulust der Großen zu befriedigen. Dazu wußten die Texte von wahrer Empfindung nicht viel. Alle Götter und Helden des Alterthums wurden aufgeboten, um ein Intriguen- und Liebesspiel einzuleiten, das zu guter letzt immer der Machtspruch eines deus ex machina löste. Sie waren nur Namen, diese Telemach, Dido, Alexander, Titus und Hannibal, bloße Puppen, die von Macht und Liebe sangen. Und selbst diese, das musikalischste aller Gefühle, verlor in dem Munde dieser Marionetten ihre Kraft, weil ihnen die Wahrheit fehlte und man nicht einmal daran dachte, sie für das zu nehmen, für was sie sich ausgaben. Die Versündigung an der Wahrheit aber rächt sich immer und ihr erlag darum auch der Zauber, mit dem die Liebe die Musik stets zu beschwören fähig ist. Der Geschmack der Fürsten wurde bald auch der des großen Publikums, das in den in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts überall errichteten großen Opernhäusern zusammenströmte, Jupiter in den Wolken donnern und blitzen, das Meer erregen und die ganze Erde in Flammen aufgehen sah. Sänger, Dichter und Componisten — Alles drängte jetzt zum

Theater, und der goldene Regen ergoß sich auf die Lieblinge der Menge in Strömen. Das Drama verschwand unter dem Spektakel der Ausstattung und die Musik stürzte mit in den allgemeinen Ruin. Zwar nahmen sich begabte Meister wie Alessandro Scarlatti, Leo und Durante der Oper an, setzten die zweitheilige Arienform mit dem Dacapo fest und hoben die Instrumentalbegleitung; aber seitdem die Italiener — nicht ihr Herz, sondern ihre Kehle entdeckt hatten, entfernten sie sich von der alten bittern Strenge, der bei den genannten Meistern eine edle, wohllautende Einfachheit folgte, immer mehr und gaben sich schrankenlos den Sirenen hin, deren Weisen nach Mephistopheles wohl um die Ohren krabbeln, aber nicht zu Herzen dringen. Der Maschinist dort, der Sänger hier — sie wurden die Duumvirn, die keinen Widerspruch kannten. Es half nichts, daß einige feiner geartete Dichternaturen, wie Metastasio und Apostolo Zeno, das Drama vereinfachten und die Götterprivilegien einschränkten — die Maschinisten wußten immer noch Gelegenheit zu finden, sich hervorzuthun, und der Herrschaft der Virtuosen arbeiteten sie doch nicht entgegen. Im Gegentheil: sie kamen ihnen zuvor wie alle andern. Sängerinnen vom Schlage der renitenten Cuzzoni, die Händel einst zur Strafe für ihre Widerspenstigkeit zum Fenster hinaushielt, der Faustina Hasse, die mit jener, ihrer Rivalin, in London auf offener Bühne einen Faustkampf aufführte, und intriguante, boshafte Castraten gängelten den Musiker; die Arie dominirte, Duette, nun gar Terzette, größere Ensembles und Chöre traten ganz zurück, die Handlung war nichts mehr, die Kunst der Kehle Alles, und so stand denn die Concertoper im vorigen Jahrhundert in schönster Blüthe: das Zerrbild des Dramas und fast auch das Zerrbild der Musik. Zwar die musikalische Frucht träufelte ganz und gar von Süßigkeit, aber daß jede Charakteristik in der phalanxgleich in jeder Oper aufmarschirenden Arienreihe verschwinden mußte, versteht sich von selbst. Nicht der Dichter (dieser dachte nicht daran), nicht das gesunde Gefühl (das suchte man in der Oper nicht), — der Virtuose mußte vom Componisten zufriedengestellt werden; war er es, dann waren es auch seine

Hörer, und hätte nicht die komische Oper, der auch in Frankreich und Deutschland die gleiche Rolle zufiel, in ihrer hurtigen Munterkeit, die allerdings einen übertriebenen, plapperhaften Ausdruck annahm, ihr bescheidenes Gewicht für Natur und Wahrheit in die Wagschale geworfen, so wäre Alles im sinnlichen Klangreiz, in Phrase und Trillerblendwerk untergegangen. Das war aus der Wiederbelebung der antiken Tragödie, aus dem dramma per musica in Italien geworden: die verlogene opera seria, die Concertoper.

Ganz anders und zwar auffallend verschieden entwickelte sich der Opernkeim in Frankreich. Auch dort hatte die Renaissance der geistlichen Musik einen Stoß gegeben, der sie lahm legte. Im Mittelalter eine mächtige Herrscherin, hockte sie im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts bescheiden im Winkel. Um so lebhafter regte sich ihr weltlicher Sprosse, der wie alles, was Musik hieß, von Italien herübergekommen war, dessen Ausbildung aber und Erziehung Frankreich ganz allein gehörte. Zwar hätte das Land der Ludwige im dreizehnten Jahrhundert um ein Haar eine echtbürtige eingeborene Oper erhalten: in den Schöpfungen des im Dienste des Grafen von Artois stehenden Troubadours Adam de la Hale, der in seinem „Spiel von Robin und Marion" eine dramatische Umbildung der Schäferliederspiele, der Pastourellen versuchte; aber diese und ähnliche Darstellungen, die in ihrer Heimath, der Picardie und Provence blieben, verkümmerten bald, und als das Dramma per musica von Florenz nach Paris wanderte, hatte der französische Bildnertrieb gleichsam einen ganz neuen Marmorblock zu behauen, aus dem er recht eigentlich, ohne mehr nach dem Ort seiner Herkunft, nach Italien zu schielen, ein Werk französischer Hände, französischen Geistes formte. Balletartige Pantomimen (also keine bloßen Tänze, sondern getanzte Handlungen) tauchten schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in Paris auf. Nun zog (im Jahre 1645) eine florentinische Operngesellschaft, von Mazarin berufen, in die Hauptstadt ein, deren außerordentliche Erfolge den Ehrgeiz der Franzosen anstachelten. Robert Cambert trat in die Fußtapfen des stilo rappresentativo und bald bedurfte man

der Italiener nicht mehr. Mit einer Einschränkung freilich: denn wie der Keim der französischen Nationaloper aus Italien herübergeholt war, so war auch der Mann, der ihn zu ernsthafter Entwicklung bringen und somit der eigentliche Schöpfer des Musikdramas werden sollte, ein Florentiner: Giovanni Battista Lulli oder Jean Baptiste de Lully. Was er dem Volke, das ihn so gastlich aufnahm, mit der Oper bescheerte, liegt darin schon angedeutet. Die Italiener, auch die Meister vom stilo rappresentativo sangen und werden allezeit singen — Frankreich mußte spielen. Dort überwog der Ton Wort und Handlung — hier galten Declamation und Action, dem Nationalcharakter der Franzosen entsprechend, mehr als aller Gesang. Und hätte die große Tragödie, die in Paris erblühte (Corneille) und der in der Komödie (Molière) die ironische Richterin erwuchs, die ihrem hohen theatralischen Kothurngang mit der Wahrheit des Lebens und ihrer sarkastischen Übertreibung unter die Augen trat — hätte sie auf die junge Kunst ohne Einfluß bleiben sollen? Unmöglich. In Frankreich agirt Alles, die Oper also mußte es auch thun.

Das fühlte und erkannte der kluge Lully. Leise horchend und tastend belauschte er die Wünsche des Hofes und des Publikums, errang die Gunst der Herzogin von Montpensier und, nachdem er diese tödtlich beleidigt, die wichtigere des Königs, hob den Dichter und Impresario Pierre Perrin, der sich ein Privileg für die ausschließliche Aufführung theatralischer Singspiele, »qu'on nomme opéra« in ganz Frankreich erwirkt hatte, aus dem Sattel, indem er ihm sein Vorrecht abkaufte, und machte sich endlich sogar zum absoluten Beherrscher des gesammten französischen Opernwesens und zwar dadurch, daß er sich einen königlichen Befehl verschaffte, kraft dessen kein Theater außer dem seinen mehr als zwei Sänger und sechs Streichinstrumente halten durfte: was natürlich auf die völlige Vernichtung aller übrigen Theatermusik hinauslief. Daß diese Maßregel auch Molières, seines Freundes, Hofschauspiele traf, war dem schnöden Lully ganz einerlei. Er hatte erreicht, was er wollte, und vergalt dem König und dem Lande nun allerdings

trefflich, was sie an ihm gethan. Denn dieser rührige und pfiffige Italiener, der in Paris als Küchenjunge damit begonnen, dem Gesinde die Weisen seiner liederreichen Heimath zu singen, gab den Franzosen ihre Nationaloper. Musikalisch schwach, declamirte er den Text in einem Mittelding zwischen Gesang und Recitativ, im Takt auffällig oft wechselnd, psalmodirend, streng auf den Dienst des Wortes bedacht; den Chor, der in Italien immer mehr zu bloßer Staffage wurde und endlich ganz zurücktrat, verflocht er wie das Ballet nach Möglichkeit mit der Handlung, und da er statt singender und tanzender Knaben zum ersten Male Choristinnen und Ballerinen auf die Bühne brachte, verdiente er sich den heißesten Dank aller Habitués; klug kam er auch dem bei seinen eigenen Hervorbringungen fastenden Formensinn durch die Einfügung französischer chansons, einfacher Volksweisen in die Oper entgegen. Dazu bereicherte er das Orchester durch die Benutzung der Instrumente nach ihrer charakteristischen Eigenart (neben dem Streichquartett, den Flöten und Oboen fällt den Trompeten und Pauken ein stärkerer Antheil zu), gestaltete die Ouverture im Gegensatz zur italienischen aus einem langsamen Satz, einem Allegro und der Wiederholung des ersten Theils, sorgte für eine glänzende Ausstattung und war vor allen Dingen ein ausgezeichneter Regisseur. Nichts entging seiner Aufmerksamkeit, die Costüme überwachte er wie den Gesang und die Mimik seiner Künstler, und da er schließlich auch die besten Geister jener Zeit für die Dichtung seiner Texte zu gewinnen wußte (Thomas Corneille, Quinault) und von ihnen unbedingte Ergebenheit verlangte, bis das Gedicht in jeder Zeile dem musikalisch-dramatischen Zwecke genug that, so sehen wir zu unserer Überraschung in Frankreich und bereits im siebzehnten Jahrhundert ein seltsames Vorspiel des „Gesammtkunstwerks", wie es Gluck, wie es Webern vorschwebte, wie es Richard Wagner theoretisch und praktisch entwickelt hat. Freilich, stellt man ein Werk Lully's in Gedanken neben eine Scene Glucks oder gar der deutschen Meister unseres Jahrhunderts — wie klein erscheint dann Alles dort, wie gebunden! Es ist das Stammeln eines Kindes, kurzathmig, hülflos. Von

einem selbstständig entwickelten Orchester, vom Ensemble, geschweige denn von Polyphonie, ist mit wenigen ganz winzigen Ausnahmen keine Rede, und für das Gefühl der heute Lebenden müßte es eine Marter sein, eine Oper Lullys anzuhören. Aber er war auch der Erste, der ein Musikdrama, das diesen Namen bereits verdiente, zu schaffen unternahm, und war sein ganzes Thun auch nur ein erster Versuch, so wuchs dieser doch über die italienischen Anfänge in der Richtung des Dramatischen schon ganz erheblich hinaus.

Was Lully begonnen hatte, führte Rameau fort: begünstigt durch die Arbeit seines Vorgängers, von dem ihn etwa fünfzig Jahre trennten, aber zugleich musikalisch begabter und geschulter. Unter seinen Händen erweiterte sich die Form und fester schloß sich das Scenengefüge zusammen. Reminiscenzen an den kirchlichen Stil sind zwar bei ihm nicht selten, aber mitten in seine schweren Psalmodien schlägt plötzlich ein Satz von erstaunlich einfacher Größe und theatralischer Kraft wie der Schwur des Teucer und Antenor aus dem „Dardanus", in dem sich zu dem Unisono der beiden Männerstimmen der Chor fest und wuchtig gesellt. Was Lully nicht verstand und Gluck jedenfalls nicht pflegte, vermochte er: er schrieb polyphon, und zu Allem hat er sich noch Verdienste um die Theorie der Musik durch die Begründung des Harmoniesystems und der sogenannten „gleichschwebenden Temperatur" erworben, Verdienste, die, wenn sie auch mit einer dramaturgischen Betrachtung der Oper keine nähere Verbindung haben, erwähnt sein mögen, weil sie der gesammten Musikentwicklung zu Gute kamen. Rousseau meinte, Rameau habe „das lyrische Theater über die gemeinen Bretter" erhoben, und der Lobspruch dieses Großen wird ihn die Anfeindungen Anderer haben verschmerzen lassen. Auf diesem Wege ging es nun weiter: Mondonville, Dauvergne und Andere folgten. Daneben sangen sich auch die Italiener wieder in Ohr und Herz, und neben der tragischen Oper der Franzosen erstand die komische, von einem Meister wie der Belgier André Erneste Modeste Grétry rasch entwickelt und zur Popularität geführt. Man sollte sie nicht gering achten. Wenn in der Concertoper der Italiener

die Natur erstarb, so drohte auch in dem musikalischen Drama der Franzosen das kaum entfachte Leben wieder zu verglimmen; die Virtuosen dort, der Pomp der Ausstattung hier — sie waren es, die sich erdrückend vordrängten. Und zudem: mußte die wahre Empfindung sich vor diesen frostigen Allegorien, diesen ewigen Maschinengöttern, diesen unvermeidlichen griechischen und römischen Halbgöttern und Helden nicht flüchten? Unmusikalische Dinge, politische und diplomatische Kabalen wurden in Musik gesetzt, und „des falschen Anstands prunkende Geberden", die wahnsinnigen Moden, Schönpflästerchen, Puder und Galanteriedegen herrschten im Olymp wie auf dem Capitol. Da ist es nicht genug zu schätzen, daß in der komischen Oper ein gesundes natürliches Gefühl zu Worte kam, das zur Verwicklung der Handlung gehörige, uncomponirbare Dinge mit richtigster Einsicht dem Dialog überließ, das Sangbare aber einfach und gefällig in Tönen wiedergab. Libretto wie Musik hätten die günstigste Gegenwirkung auf die Hohlheit der tragischen Oper ausüben können, und es ist nur zu bedauern, daß sich die Meister der ernsten und komischen Oper in Frankreich so scharf schieden. Thaten sie es in Ausnahmefällen nicht, dann bewahrten sie sich auch im Tragischen ungleich leichter vor der geschraubten Unnatur des falschen Pathos. Die behende, aber gewöhnliche Natürlichkeit der Gretry'schen Tonsprache ist gewiß nicht die Krone der Kunst — aber wenn der idealer gerichtete Künstler sie belauscht, so kann sich für ihn daraus der vollendete Stil entwickeln, der groß und wahr zugleich ist. Das Studium der Natur, in welcher Gestalt immer, hat einem Künstler noch niemals geschadet, und unsere neuere Theatergeschichte giebt uns zur Belehrung einige Beispiele: an schlechten Tragöden ist kein Mangel, die wenigen aber, die wahrhaft auserwählt sind, haben (in Frankreich wie in Deutschland) ihren Weg durch den Salon und das bürgerliche Zimmer der Lustspiele genommen. Regte sich in ihnen die tragische Ader so mächtig, daß sie nicht zu beruhigen war, dann wuchsen sie über diese kleine Sphäre hinaus, aber sie hatten ihre Schule nicht ohne Nutzen durchgemacht und blieben, zunächst einmal angewiesen,

nur natürlich zu sein, vor dem unwahren Geleier, das aller Wahrheit baar ist, für immer behütet. Und dabei gedenke ich keineswegs der falschen Berühmtheiten, die die Natur in der Tragödie darin zu finden glauben, daß sie platt und ordinär werden und sich bewegen, sondern der Allerberufensten (wie Sonnenthal), die nach langer Wanderung zu den höchsten tragischen Aufgaben vorgedrungen und Verkünder jener erhabenen künstlerischen Lebenswahrheit geworden sind, die das kleine Werktagstreiben tief unter sich läßt. Es ist Natur, aber stilisirte, geläuterte, von Zufälligkeiten befreite, zum Gesetz erhobene Natur. Daß solch' ein Weg auch der Oper zum wunderbarsten Segen ausschlagen kann, ist uns ohnedies bewiesen: durch die deutsche Oper. Denn gerade das, was uns jetzt das Höchste bedeutet, hat seinen Ausgang weder von der italienischen opera seria noch von dem französischen Musikdrama genommen, sondern es ist aus jenem bescheidenen deutschen Singspiel erwachsen, das neben seinen glänzenden Schwestern lange Zeit nur ein Aschenbrödeldasein auf zweiten und dritten Bühnen, statt in den prunkvollen Häusern der Könige fristete. Und damit zeigt sich uns die dritte Form, die die Oper bei den civilisirten Nationen annahm und die für Deutschland und wohl auch für die Welt die bedeutendste und fruchtreichste geworden ist.

Die ersten Gestaltungen einer deutschen Oper konnten ihre geistliche Abstammung weit schwerer als die verwandten Erscheinungen in Italien und Frankreich verleugnen, wunderlich aber mischten sich auch mit ihnen die jungen Triebe der Renaissance und die künstlichen Versuche der gelehrten Poeten, die nach italienischem Muster nichts Geringeres als eine Wiederbelebung der antiken Tragödie erhofften. Das nachweisbar älteste, 1644 in Nürnberg gedruckte Singspiel, das „geistlich Waldgedicht, genannt Seelewig", das aus der fruchtbringenden Gesellschaft hervorging, war von Johann Gottlieb Stade für acht Sänger, drei Geigen, drei Flöten, drei Schalmeien, ein „grobes Horn" und eine „Theorba" (die „den Grund dieser Musik durch und durchführet") auf „italienische Art" componirt und mit einer kleinen elftaktigen „Symphonia",

die „An- und Gleichſtimmung“ genannt wurde, „hinter dem Fürhang“ eröffnet worden. Es iſt voll von Moral und behandelt den Kampf des böſen Feindes, der ſeine Verlockungen in allen Geſtalten, als Reichthum, Ehre, Sinnlichkeit ſpielen läßt, wider die ewige Seele (Seelewig), und immerhin iſt in ihm bei aller Plumpheit ſeiner Dichtung und Compoſition ein ſchwacher Verſuch zu charakteriſtiſcher Darſtellung der Perſonen durch die Muſik zu ſpüren. Aber es blieb vereinzelt wie die Opernaufführungen an den Höfen, die die neueſte Ergötzung, die Italien der Welt beſcheert, kennen zu lernen brannten. Zu der Rinuccini'ſchen „Daphne“, die Jacopo Peri componirt, ſchrieb zwar kein Geringerer als der Vorläufer Johann Sebaſtian Bachs, Heinrich Schütz, für den ſächſiſchen Hof eine neue Muſik, aber er und ſein Genoſſe, der „weitberühmte Muſikus“ Melchior Franck, der für einen Actus oratorius, eine Art aufführbaren Oratoriums, das am 14. Juni 1630 am Hof zu Coburg dargeſtellt wurde, die Muſik der deutſchen „Interſcenien“ componirte (weltliche Einlagen, die zwiſchen den zierlichen lateiniſchen „religiöſen orationes“ die Zuhörer erluſtigen ſollten), wandten ſich doch bald dem geiſtlichen Genre und damit dem Oratorium, das ſich immer ſchärfer von der Oper ſchied, gänzlich zu und überließen die weltliche Muſe den Dilettanten, die ihr im Jahre 1678 in Hamburg die erſte ſtehende Bühne unter dem Schutz des Raths und dem Segen der Geiſtlichkeit errichteten. „Der erſchaffene, gefallene und aufgerichtete Menſch“ war das erſte Singſpiel, womit das neue Theater eröffnet wurde. Ein ſeltſames Unternehmen! Zwei Ärzte, Förtſch (Fortius) und Francke waren ſeine Gründer, Leiter, Textdichter und Componiſten. Und ihre Werke? So viel ſich errathen läßt (denn erhalten iſt von ihnen nichts), ein Gemiſch von Recitativen oder pſalmodirenden Geſängen und Liedern. Sollten ſich die Volksweiſen vom Tanzboden, vom Markt, aus der Werkſtatt und der Spinnſtube hierher gewandt haben, um zu „künſtleriſchen Ehren“ zu gelangen, und wäre in dieſen Singſpielen eine Entwicklung und Veredlung der Keime zu erblicken, die ſich in den Faſtnachtsſpielen Ayrers und Anderer zeigen?

Es ist mir keinen Augenblick zweifelhaft, und so wären jene mit wenigen Ausnahmen so rohen und salzlosen Belustigungen, von denen unser Volk fast ein ganzes Jahrhundert gezehrt, die ersten niedrigen Ansätze zu einem Drama, die der dreißigjährige Krieg für immer zu Boden stampfte, doch zu etwas gut gewesen. Sie hätten aus dem allgemeinen Brande ein schwaches Fünkchen gerettet, das, wie wir mit Erstaunen sehen werden, dereinst zum prometheischen Feuer werden sollte, an dem sich das herrlichste Leben eines unserer theuersten Besitzthümer, unseres nationalen Musikdramas entzündete.

Zunächst aber war es noch nicht so weit. Die deutsche Liedoper, das Singspiel genoß, von Dilettanten gehandhabt, bei den Musikern von Beruf keinen rechten Credit, und der Nachahmungstrieb und der kosmopolitische Sinn der Deutschen verlangte brünstig nach den Gütern der Fremden. Kusser, der seit 1693 die Hamburger Oper leitete, führte Lully, mit dem er das ungewöhnlichste Dirigenten- und Regietalent gemein gehabt haben muß, und damit die französische Musik in der Elbstadt ein. Auch die Italiener drangen unwiderstehlich vor. Händel, der im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts einige Jahre in Hamburg lebte, schwamm ganz in ihrem Fahrwasser, und die deutschgesinnten Meister, die dort bald in dulci jubilo, bald in Zank und Hader mit ihm lebten und wirkten, Mattheson, Telemann und Andere, waren schöpferisch nicht begabt genug, um das Panier einer „deutschen Musik" siegreich zu erheben. Aber vergessen sollte man ihnen und ihrem Führer und Freunde Reinhard Keiser nicht, was sie um des deutschen Namens willen versuchten. Nicht nur die deutsche Sprache war es, die sie auf der Bühne erhalten wollten, auch einen deutschen Kunstgenius predigte Keiser, der gegen „die protzigen Italiener und prahlerischen Franzosen" so ingrimmig zu Felde zog. Und worin sollte er bestehen? Die Bewegungen der Seele wollen der Natur abgelauscht sein, um Herz zu Herzen zu zwingen, und „dazu gehöret etwas mehr als Kunst". Dem Himmel, der Inspiration von oben weist er das Geheimniß der künstlerischen Wirkung zu, nicht einer leicht erlernbaren Technik, und wessen Seele nicht bereitet ist, die verwandten Regun-

gen bei anderen zu erkennen und wiederzugeben, der müht sich mit all seinem musikalischen Wissen vergebens; von Herzen muß es gehen, was zu Herzen dringen soll, und der Genius vermag mehr als alle Regeln des Contrapunkts — das ist der Kern der wunderlichen Vorrede, die er seiner Ariensammlung, die im Jahre 1706 in Hamburg erschien, voranschickte. Es ist eine Mißachtung der Form, die viel zu frühe kommt, weil diese noch nicht ausgebildet genug war, um zur leeren Spielerei zu werden. Das leichtsinnige Genie ist es, das vorschnell der Schule den Rücken kehrt. Und doch — wie verwandt, wie deutsch muthen Keisers Worte an! Sind sie nicht auch das Evangelium der wahrhaft Großen, die, wenn sie zwischen der glatten, tadellosen Form und einem übermächtigen Inhalt zu wählen hatten, jene gering achteten und einem Wort der Königin im Hamlet „Mehr Inhalt, weniger Kunst" nachgaben, um damit die Welt zu erschüttern? Wir werden diesem Ausspruch noch öfter begegnen, wenn wir Webers und Wagners Stellung zur Form zu betrachten haben, und es wird sich zeigen, daß das wahre Genie, anstatt eine überkommene Hülse zu füllen, den Inhalt selbst zum Schöpfer einer neuen Form macht. Aber nur der Meister ist es, der die Form zerbrechen kann — und dieser Meister war Keiser nicht. Er hätte die Form verachten dürfen — aber er mußte sie zuvor beherrschen können. Das aber vermochte er nicht, und auch sein schöpferischer Instinkt war nicht stark genug, um ihn zu so kühnen Worten zu berechtigen. Trotzdem vergesse man nicht, daß er in einer Zeit lebte, wo sich aus dem Chaos italienischer, französischer und deutscher Elemente die Oper erst zu bilden begann, und hätte er auch nichts weiter gethan als seine Zeitgenossen vor der sklavischen Anlehnung an die fremden Muster gewarnt und auf die starken Wurzeln ihrer Kraft hingewiesen — schon dafür verdiente er Anerkennung und Dank, wenn selbst die Pflege der deutschen Liedform in seinen Opern nichts bedeutete. Aber auch sie ist ihm als ein Verdienst anzurechnen, und es ist gar nicht genug zu beklagen, daß seine Versuche, eine komische Localoper für Hamburg zu schaffen, durch den weisen Rath vereitelt wurden, der den „Hamburger Jahr-

markt" zwar gnädig hatte passiren lassen, die im selben Jahre (1725) aufgeführte „Hamburger Schlachtzeit" aber im Interesse eines mißverstandenen Decorums verbot. Leiter der Oper war Keiser damals schon nicht mehr. Er hatte nicht zu wirthschaften verstanden, war bankerott geworden, wieder zu Gnaden angenommen, einige Jahre auf Reisen, Ende der zwanziger Jahre zurückgekehrt und 1739 gestorben. Bald nach ihm starb auch die Hamburger Oper, die dem Welschthum seit seinem Rücktritt mit Haut und Haaren verfallen war. Anfangs sang man deutsch und italienisch durch einander, dann nur noch italienisch, und die italianissimi Hasse und Graun pflanzten ihre Fahnen wie in ganz Deutschland so auch in Hamburg auf.

Dennoch war die gute Saat nicht ganz verloren. In Mannheim, in Wien, in Leipzig wurde der deutschen Oper eine Stätte bereitet — wenn auch immer nur auf kurze Zeit, da das größere Ansehen nun einmal den Fremden gehörte und die vornehmsten Talente sich in den Dienst dieser begaben. Oft bestand die Auflehnung gegen die Italiener und Franzosen nur in der Pflege der deutschen Sprache, während der Stil der Opern der herkömmliche italienische blieb — daneben aber wußte sich die eigentlich deutsche Liedoper, das Singspiel in der Gunst des Volkes mehr und mehr zu befestigen. Sie war das Verlangen der Mehrheit, während die opera seria und die Franzosenoper der privilegirte Genuß der Höfe und der Vornehmen blieb. Aber je mehr sich die Lieder in der Handlung der Liederspiele zu verlieren begannen: in den Singspielen Adam Hillers, zu denen Felix Weiße den Lustspieltext schrieb, in den Liederspielen Reichardts, denen kein Geringerer als Goethe seine musikalischen Dichtungen anvertraute (Jery und Bätely, Erwin und Elmire), in den Feerien Kauers (das Donauweibchen) und Wenzel Müllers (die Teufelsmühle am Wiener Berge), je mehr sie sich also von der dramatischen Aufgabe zu entfernen schienen — desto näher rückten sie doch auf diesem anscheinend so weiten Umwege dem Ziel, der Verschmelzung des Musikalischen und Dramatischen zu einem einheitlichen Ganzen. Denn dies war der Entwicklungsgang: in den ersten deutschen Opernversuchen stand zwi-

schen den Liedern ein psalmodirendes Recitativ, das in den Hamburger Opern gelegentlich schon durch einen gesprochenen Dialog ersetzt wurde; in den eigentlichen Liederspielen aber, die an die rohe Urform der Fastnachtsspiele anknüpfen mochten, überwog der Dialog von vornherein. Es waren Dramen oft sentimentalen, meistens aber heiteren und phantastischen Inhalts mit eingestreuten Gesängen. Allmählich schlossen sich nun diese Liedopern dergestalt zusammen, daß der Dialog nicht mehr den Hauptbestand, obgleich unter Umständen immer noch einen sehr breiten bildete, und während ihm Alles zufiel, was für die dramatische Exposition und Entwicklung unentbehrlich, aber nicht eigentlich componirbar war oder schien, blieb den Gesängen, also den Liedern, den Arien, den Ensembles und Chören der eigentlich musikalische Bestand, der lyrische, von der Empfindung bewegte Inhalt der Oper. Denn daß das Singspiel bei dem simplen Liedsatz nicht stehen bleiben konnte, verstand sich bei der rapiden Entwicklung der dramatischen Musik und bei den Einflüssen, die die Franzosen, vor Allem aber die Italiener ausübten, von selbst. Je mehr es aus den Händen der halbdilettantischen Musiker in die der classisch geschulten Künstler kam, bereicherte sich auch sein musikalischer Inhalt und Formenschatz. Bei dem Einen überwog das italienische Moment (Peter von Winters „Unterbrochenes Opferfest"), bei dem Andern die volksthümliche sentimentale Weise (Weigls „Schweizerfamilie"); zumeist aber war es die komische Oper, die dem Empfinden des Volkes mit den gesteigerten künstlerischen Mitteln den unmittelbarsten und zündendsten Ausdruck verlieh, und Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" darf als ein Muster für viele gelten. Und so hätten wir denn die deutliche Wahrnehmung zu machen, daß sich aus den harmlosesten, plattesten und burleskesten Anfängen unser deutsches ideales Musikdrama entwickelte. Denn diese Form des Singspiels (das bald in Frankreich einen ähnlichen Proceß durchmachte, wofür Cherubinis „Wasserträger" und Méhuls „Joseph" die Zeugen sind) ist es, aus welcher Mozarts „Entführung aus dem Serail" hervorging. Ohne sie hätten wir die „Zauberflöte" (wohl auch den „Don Juan"), ohne sie den „Fidelio", den

„Freischütz", den „Oberon" und die Opern Marschners nicht. Als man nun aber den Dialog als eine Störung empfand, war die weitere Folge nicht die, daß man wie in der opera seria oder der altfranzösischen Oper nunmehr Alles, was vorher gesprochen war, wieder in das Recitativ verlegte, einerlei ob es musikalisch war oder nicht, sondern daß man nach Stoffen und Textdichtungen suchte, deren Inhalt dem Gefühl, der Lyrik rein entsprang, so daß sich kein Rest fand, der in Tönen nicht hätte ausgedrückt werden können. Damit vollendete sich denn eine herrliche Bahn. Musik und Drama verschwisterten sich eng: das Drama wurde lyrisch bewegte, tönende Handlung.

Ehe sich aber diese Entwicklung in Deutschland aus den Anfängen des Singspiels vollzog, versuchte ein kühner Geist das Bündniß auf anderem Wege zu Stande zu bringen. Das deutsche Singspiel ließ er unbeachtet. Er nahm von der italienischen Concertoper seinen Ausgang und dachte sie nach dramatischen Gesetzen reformiren zu können. Als er damit nicht zum Ziele gelangte, wandte er sich nach Frankreich und verpflanzte das junge Reis auf den dünnen Stamm des französischen lyrischen Dramas. Dort schoß es herrlich auf, ohne sein deutsches Mark zu verleugnen. So vereinigte der seltene Mann gleichsam die Kräfte dreier Nationen in sich, wie zum Zeichen, daß die Kunst keine Ländergrenzen anerkennt. Es war Christoph von Gluck, oder wie man ihn zu nennen gewohnt ist: Christoph Willibald Ritter von Gluck.

Er ist zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz am 2. Juli 1714 geboren, eines Försters Kind. In kleinen Landschulen fand er den ersten dürftigen Unterricht, vom 12. bis zum 18. Jahre war er Zögling des Jesuitengymnasiums zu Kommotau, im Jahre 1732 begab er sich nach Prag. Hier ward er — ein Musiker? nein! denn ihm fehlte jede gründliche Ausbildung; aber ein Musikant, der auf den Dörfern umherzog, mit der Geige sein Brod verdiente und im Gesang und Violoncellspiel unterrichtete, wahrscheinlich gerade so gut oder so schlecht wie der Durchschnitt unserer dem Conservatorium kaum entlaufenen, für eine Dirigentenstellung oder den Concertsaal verdorbenen Musiklehrer und -Lehrerinnen.

Fürſt Lobkowitz, ſeines Vaters Gutsherr, intereſſirte ſich für den begabten jungen Mann und lud ihn nach Wien, wo das Glück einen lombardiſchen Nobile, den Fürſten Melzi auf ihn aufmerkſam machte. Durch die Güte dieſes neuen Protectors kam er nach Mailand in die Lehre des Kapellmeiſters Giovanni Battiſta Sammartini. Was er bei dieſem eigentlich gelernt, iſt nicht recht klar. Zwar: den Generalbaß und Contrapunkt natürlich, wird ein Jeder einwenden — aber Gluck kann nicht viel dabei gewonnen haben, denn weder in ſeinen Opern noch in ſeiner (einzigen) Kirchencompoſition, einem »De profundis« für gemiſchten Chor, Orcheſter und Orgel, zeigt er ſich der polyphonen Schreibart mächtig, und wenn Händel nach ſeiner derben Art geäußert haben ſoll, ſein Koch verſtände vom Contrapunkt mehr als Gluck, dann hätte er nicht ganz Unrecht gehabt. Denn das wird doch Niemand glauben, daß Gluck eine Kunſt, deren er Meiſter geweſen, bei Seite gelehnt oder verächtlich verworfen habe, als unnützen Ballaſt gleichſam und eine Störung ſeiner Kreiſe. Wozu auch? Die Kunſt der Fuge hat noch jedem Muſiker, er wende ſich der weltlichen oder geiſtlichen Richtung zu, das verliehen, was Wagners Lehrer Weinlig ſeinem Schüler verſchaffen wollte: Selbſtſtändigkeit, und daß ihre Beherrſchung einem dramatiſchen Componiſten hätte ſchaden können, wie Marx uns glauben machen will — wer möchte das annehmen? Die Fähigkeit zum polyphonen Satz hat noch jedem Meiſter die Rüſtkammer bereichert und ohne ſie hätten wir weder die Ouvertüre zur „Zauberflöte", den Satz der geharniſchten Männer mit dem cantus firmus, noch das erſte Finale des „Fidelio", noch die ganzen „Meiſterſinger". Was hätte aber Sammartini, der ein angeſehener Lehrer war und ein halbes Hundert Meſſen geſchrieben, mit ſeinem Schüler durch volle vier Jahre anders getrieben? Läßt Gluck uns trotzdem die Früchte ſeiner contrapunktiſchen Ausbildung nicht ſehen — was bleibt dann anders übrig als anzunehmen, er habe keine der Rede werthe Ernte unter Dach gebracht. Nicht Mißachtung dieſer Mittel, nein, ſein Unvermögen trieb ihn dazu ſie unangewandt zu laſſen.

Zunächſt aber: was that er und was hatte er ſeinem Mentor

zu verdanken? Die Kenntniß der italienischen Operncomposition ohne Zweifel, denn bald sehen wir den jungen Maestro sich mit vollen Segeln der bequemen, wohligen Strömung überlassen, die wenig ernsthaft zu nehmende Kunstgebilde, aber desto mehr Gold mit sich führte. Er ging dem einträglichen Gewerbe nach. 1741 brachte er in Mailand seine erste auf Bestellung geschriebene Oper „Artaxerxes" zur Aufführung, mit Beifall, und rasch folgten ihr, im Zeitraum von fünf Jahren, sieben gleichartige Geschwister, zum Theil mit den alten wohlbekannten Namen, die sich durch die ganze Geschichte der italienischen Oper schleppen: ein „Demophon", eine „Phaedra", ein „König Porus". Nun wurde man, vermuthlich durch die Empfehlungen der Fürsten Lobkowitz und Melzi, auch in London auf den talentvollen jungen Deutschen aufmerksam und übertrug ihm die Composition einer Festoper zu Ehren des Herzogs von Cumberland. Es war der Sturz der Giganten (La caduta dei Giganti), der am 7. Januar 1746 unter Glucks Leitung über die Bühne des Haymarket-Theaters ging, und von dem Charles Burney, der berühmte Musikschriftsteller, des Meisters Zeitgenosse, zu melden weiß, daß die Tänze darin besser gefallen hätten als die Arien. Liegt darin der erste Keim des späteren Gluck, des Bekämpfers der traditionellen italienischen Arienform, desselben, der das Ballet zu dramatischer Bedeutung zu erheben versuchte, indem er es, statt es als bloßes Intermezzo zu behandeln, sinnvoll aus der Handlung hervorwachsen ließ?

In London machte er die Bekanntschaft Händels, der auf der Höhe seines Ruhmes stand, in Paris traf er mit Rameau zusammen: jener, mit dem reifsten contrapunktischen Können ausgerüstet, lag ganz in den Banden des italienischen Formalismus, dieser, polyphonisch gleichfalls besser versehen als Gluck, verfolgte die Fährte der französischen Declamation und Dramatik, von der Händel Nichts und Gluck damals noch Nichts verstand. Was konnten sie ihm also nützen? Rameau's Weise mochte neue Gedanken in ihm wecken, die viel, viel später in Glucks Worten und Werken den schärfsten Ausdruck fanden, Händel mochte ihm einige praktische Rathschläge geben

— im Grunde konnten ihn Beide nur beschämen, Händel, weil seine Kunst, Rameau, weil sein Ideal von der Oper oder dem „Musikdrama" hoch über dem Glucks stand. Auch kann von einem unmittelbaren Einfluß, den sie auf den jüngeren Genossen geübt, gewiß keine Rede sein. Wir sehen ihn nach kurzem Aufenthalt in Hamburg und Dresden, in Wien, dem musikalischen Wien, festen Fuß fassen, bald nach Kopenhagen, bald und immer wieder nach Italien berufen, um hier oder dort seine neubestellten Werke zu dirigiren, und endlich sitzt er, nebenbei glücklich verheirathet, so behaglich in dem warmen Nest aller ruhmgekrönten Maestri, daß man nicht entfernt daran denkt, er könne damit umgehen, es gegen eine ungewisse, dornenvolle, von Neid und Haß bedrohte Pilgerschaft zum Ideal einzutauschen. Denn eine augenblickliche Hinwendung zur französischen Operette im Stil seines neuerdings wieder mit allerliebstem Erfolg auf die deutsche Bühne gebrachten „Betrogenen Kadi" (1761) bedeutet nicht mehr als einen in guter Laune unternommenen Versuch.

Diese Laufbahn war also die übliche aller Musiker, für die kein Erfolg denkbar war, wenn sie nicht aus der italienischen Quelle schöpften. Vollends der Componist, der für das Theater schrieb, mußte für Venedig, Rom oder Neapel eine Oper geliefert haben, wenn er bei seinen Landsleuten zu Ansehn gelangen wollte. Natürlich war eine Reform auch nicht möglich, wenn der Neuerer nicht zuvor die Wege der Alten gewandelt und die Ueberzeugung gewonnen hatte, daß wenigstens er sich in den ausgetretenen Gleisen nicht mit Erfolg weiterbewegen konnte. Zu alledem vollzog sich die Abweichung von der überkommenen Schablone bei Gluck sehr allmählich, und auch das ist ganz begreiflich. Luthers Thesen, die die Welt erschütterten und die Kirche spalteten, machen uns heutzutage den Eindruck kleiner, nebensächlicher Bedenken, deren Inhalt (die Unterscheidung der Buße des Herzens von dem kirchlichen System der Leistungen und Garantieen, das im Ablaßwesen seine monströsesten Gestalten angenommen hatte) das Wesen der katholischen Kirche nicht traf, und er selbst war über ihren Erfolg nicht wenig überrascht. So dachte auch Gluck zuvörderst nicht daran den italieni-

ſchen Boden ganz zu verlaſſen, und erſt, als die neue Straße gebahnt war, trieb es ihn gebieteriſch ſie zu vollenden. Er iſt alſo nicht der erſte Reformator, der die erſten entſcheidenden Streiche gegen das Herkommen führte, ohne ſich klar bewußt zu ſein, wie tief er mit ihm im Kampfe lag. Wohl aber giebt es Keinen, der zu der Einſicht des Zwieſpalts ſo ſpät wie er geführt wurde und der dennoch mit ſolcher Sicherheit und Kraft auf dem mühſam eroberten Grunde ſeinen ſtolzen Neubau errichtete. Denn man thäte Unrecht, die Reformation Gluck's ſchon von ſeiner Überſiedelung nach Wien im Jahre 1748 zu datiren. Was er bis zum „Orpheus" ſchrieb, war doch nur ein leichtes Geplänkel mit der italieniſchen Muſe: die »Semiramide riconosciuta«, der »Telemacco«, Opern, in denen ſich flüchtig ein dramatiſcher Ernſt zu regen begann, von denen die tändelnden Maeſtri aus dem Lande des Wohllauts keine Ahnung hatten. Aber es blieb bei kleinen Anſätzen, die ſich in neueren Schöpfungen und dem Behagen neuer Erfolge in Rom und Bologna raſch wieder verloren. Erſt die Werdeſtunde des „Orpheus" bedeutete eine ernſtliche Neuerung. Gluck aber war damals ein faſt funfzigjähriger Mann.

Was den Meiſter bewog in ſo ſpäter Stunde noch umzukehren und gegen den Strom zu ſchwimmen? Man wird niemals fehl gehen, wenn man die Motive einer künſtleriſchen Reformation immer mehr in der Eigenart des Talents oder Genies als in dem Verſtand und dem Charakter des Künſtlers ſucht. Auch von Richard Wagner's Perſönlichkeit iſt ſeine Theorie unzertrennlich und einige ſeiner Sätze, die uns in ihrer Allgemeinheit bedenklich und widrig ſtimmen, werden ſofort verſtändlich, wenn man in ihnen nur generaliſirte perſönliche Erfahrungen und Wahrnehmungen erblickt. Auch Gluck hatte Grund und ſogar doppelten, ſich unter den italiani und italianissimi nicht allzu wohl zu fühlen, denn ſeine Triumphe wichen trotz aller äußeren Ehren von denen des muſikaliſchen Mittelguts nicht ab und oftmals blieben ſie ihnen weit unterlegen. „Der Lieder ſüßen Mund" hatte ihm Apoll nicht geſchenkt, die Melodie floß ihm ſchwer und ſpröde und von dem heißen Blut der Italiener

besaß er in seinen Adern keinen Tropfen. Die verliebte Sinnlichkeit ist von dem Reiz der Melodik aber unzertrennlich — und Gluck war und blieb im Grunde eine kühle Natur; wenn ihm dennoch im Zaubergarten der Armida einige der holdesten Tonblüthen sproßten, dann begrüßt man sie als köstliche Ausnahmen und sagt sich nebenbei doch, daß gerade der Armidenstoff mit seiner phantastischen Romantik und seiner Liebesgluth noch auf ganz andere Klänge, ihn vollends zu beseelen, gerechnet hatte. Die erhabene Milde und Hoheit, die schöne, ergreifende Wärme der „Iphigenie in Tauris" aber ist die Krone seines Schaffens: soweit vermochte er zu gehen, wenn seine Strenge schmolz, für diese Erfüllung der antiken Gestalten mit echtem Leben reichte sein Genius in seinen glücklichsten Stunden aus, und das Bündniß, welches „das Strenge mit dem Zarten", „Starkes und Mildes" in diesem Meisterwerk eingehen, ist von gleich fruchtbarer Bedeutung gewesen, wie die seltene Vereinung der realistischesten Form mit dem idealistischen Genius Schiller's in dem ganz einzig gebliebenen Lager Wallensteins.

Dann war auch, wie bereits angedeutet wurde, sein formales Geschick nicht unanfechtbar, und man irrt, wie nochmals betont werden mag, wenn man auch diesen Mangel mehr einem Fehlen des rechten Willens, der rechten Lust als einer Schwäche seines Talents zuschreibt. Gegen das leere Coloraturspiel zwar mag er, der ernste, etwas steife Deutsche, Abneigung empfunden haben, aber Gelegenheit seinen Formensinn zu bethätigen, findet der Musiker überall und nicht blos in derlei zierlichem, aber dramatisch hohlem und überflüssigem Arabeskenkram. Auch in solchen Fällen aber, in denen die Ausbreitung der Form den musikalischen wie den dramatischen Eindruck gesteigert hätte, versagt Gluck, und aus seiner Erkenntniß dieses Mangels mag sein Reformwerk nicht zum geringsten Theil entsprungen sein. Das aber ist kein Vorwurf. Der Geist bedarf eines Stachels, um die Bande des Schlummers zu brechen, und die bloße Einsicht in seine Schwächen allein hätte nie ausgereicht, an Stelle des befehdeten Alten ein neues Werk zu setzen, das eigenen Werth, eigene Bedeutung hatte und Größe und Stärke genug, um

die Tradition zu beschämen und die heranwachsenden Talente um sich zu schaaren. Gluck's scharfer Geist war nöthig, um sich seiner Eigenart mit ihren Schwächen und Vorzügen und des Weges, den er demgemäß einzuschlagen hatte, bewußt zu werden, dieser Geist aber mußte ein ungewöhnlich starker sein, um diesen Weg zugleich zu einer Heerstraße für alle wahrhaft dramatisch empfindenden und veranlagten Componisten zu machen, und seinem kritischen Verstande mußte sich ein positives schöpferisches Können gesellen, das glänzende Vorbilder schaffen und die Probe seiner Theorien bestehen konnte. Und dieses Können besaß er. Es war das Können des Musikdramatikers, um es mit einem Worte zu bezeichnen. Sobald er sich ausgefunden hatte, setzte er denn auch prinzipiell die Musik stets in den Dienst des Dramas, und nur gewisse Concessionen machte er dem herrschenden Geschmack, ohne die all sein Mühen vergeblich gewesen sein würde. So durfte man mit Recht von Gluck sagen, daß das, was er der Form versagte, zumeist dem dramatischen Gedanken zu Gute kam. Er nahm keinen Anstoß daran, den conventionellen Gang einer Melodie plötzlich zu durchbrechen, wenn das natürliche Gefühl ihn im Interesse der Handlung dazu trieb, und dieser von dem geistreichen Wiener Dramaturgen Sonnenfels, Gluck's Zeitgenossen, so genannte „Accent der Seele" war es, der außerhalb der Bühne unverständlich und das Formgefühl verletzend, im Zusammenhang der Action als ihre höchste Blüthe erschien. Es ist dasselbe Gesetz, nach welchem einige Menschenalter später Beethoven, Weber und Wagner die Form zerbrachen. Und nach demselben Grundsatz sehen wir Gluck in Harmonik und Instrumentation der Oper neue Mittel zuführen: minder wichtige und reichliche, aber doch solche, die sich aus der natürlichen Sachlage ergaben und die darum die Entwicklung der Oper fördern halfen.

Was Alles nöthig war, die Musik aus dem Bann eines leeren Tonspiels zu befreien und sie zur schönen Verkünderin der Wahrheit des Daseins, des inneren Lebens, als der eigentlichen Domäne der Musik, mehr als des äußeren, zu machen, das hat Gluck theils selbst in seiner lichtvollen, bestimmten Art ausgesprochen,

theils verkünden es seine Schöpfungen mit beredter Zunge. Das Gedicht, das Wort als der dramatische Träger einer einfachen, natürlichen, menschlich allgemein verständlichen Empfindung war ihm das Fundament, auf dem er baute. Nichts, was der Musik nicht erreichbar war, durfte im Libretto seinen Platz finden: Der „staats- und modegesetzliche Wirrwarr" des Intriguenschauspiels, von dem Wagner redet, war zu verbannen, das Gefühl selbst hatte sich in der Oper in Handlung umzusetzen. Die bisherigen Texte reichten dazu aber so wenig wie die üblichen theatralischen und musikalischen Mittel aus. Es galt darum einen Dichter für ihn zu finden, der nicht wie sein bisheriger Gehülfe, der Allerweltslibrettist Metastasio von der seriösen Arienoper unzertrennlich war, und dieser fand sich in dem ästhetisch gebildeten, mit dem Drama und der Oper wohlvertrauten Calzabigi, einem Italiener aus Livorno, der in Wien einen Finanzposten bekleidete. Was die beiden Männer über das neue Unternehmen mit einander ausgetauscht haben, wissen wir nicht. Daß der Poet von dem Componisten seine Handhaben bekommen, versteht sich unter allen Umständen — um wie viel mehr in einem Falle wie diesem, wo dem Librettisten die Wege, die der Componist einzuschlagen beabsichtigte, noch gar nicht bekannt sein konnten. Sollte Calzabigi ganz unabhängig von Gluck auf dieselbe Fährte gelangt sein, dann wäre das ein geradezu wunderbarer Zufall, an den zu glauben schwer fällt. Man braucht nicht Gluck auch noch zum eigentlichen Dichter seiner Musikdramen zu machen, aber daß Calzabigi von ihm inspirirt und geleitet wurde, kann der Natur der Sache nach keinem Zweifel unterliegen.

Die erste Frucht dieses gemeinsamens Wirkens war der „Orpheus" (Orfeo ed Euridice), und die auffallendsten Merkzeichen, die die neue Schöpfung von Gluck's früheren und den zeitgenössischen Opern unterschieden, waren die Verwendung des Chors, die Einschränkung des Recitativs und die durchweg aus der Lyrik geborene Poesie und Handlung des Ganzen, das sich einfach und schlicht bis zur Dürftigkeit giebt. Der thracische gekrönte Sänger jammert um die todte Gattin und folgt dem Geheiß des Liebes-

gottes, sie mit der Macht des Liedes von den Schatten zu befreien — das ist der erste Akt; der Held erscheint an der Pforte des Hades, erzwingt sich von den schrecklichen Furien den Zutritt und gewinnt im Elysium abgewandten Blickes die Geliebte — das der zweite; er führt sie zur Oberwelt empor, weckt aber durch die Bedingung, sich nicht umzuwenden, bevor er mit der Theuren dem Abgrund entstiegen, Eurydikes Angst und Verzweiflung und sieht sie, als er dem Jammer nicht zu widerstehen vermag und sich endlich doch zu ihr kehrt, leblos zusammenbrechen — das könnte der Inhalt des dritten sein; aber die Schablone der alten Götter- und Heroenoper übt trotz allen Umsturzes ihre Macht, das Gefühl, die so friedvoll trotz allen Leides eingeleitete Handlung dürfe nicht mit einer tragischen Dissonanz enden, für die jenen Tagen ohnedies alles Verständniß gefehlt haben würde, kam hinzu, und so mußte denn der gefällige Eros abermals erscheinen, die Todte erwecken und dem Gemahl, der um der Liebe willen so unerhörte Opfer gebracht, zurückgeben — damit haben wir den Schluß des dritten Aktes, der mit Freudenchören und -Tänzen endet. Das ist stofflich gewiß überaus wenig, und eine alte Sage erzählt sich hier, um einen Ausdruck Richard Wagner's über seinen „Holländer" zu gebrauchen, einfach selbst. Im Grunde ist es auch noch mehr lyrisch als dramatisch, denn die Gestalt des jugendlichen Helden entwickelt sich vor unsern Augen nicht, und gerade in der entscheidenden Scene, in seiner Begegnung mit den Furien, muß er, wie es der Stoff gebietet, das lebhaft pulsirende Gefühl in die Liedform pressen. Nicht mit ungestümen Bitten, die dramatisch bewegt hervorsprudeln, soll er ja die harten Herzen der Höllengeister rühren: die Macht des Schönen ist es, die ihm den Sieg bereiten soll. Das zum Lied verklärte Leid allein hat Macht über sie, nicht das Unglück des verwaisten Herzens, das sich mit den Schreckniſſen und Qualen der Unterwelt nicht zu messen vermag. Das aber macht die Scene musikalisch wie wenige sind, und da der Gesang des Orpheus einen Zweck hat, da er eine entscheidende Wendung der Handlung herbeiführen soll, wirkt sie trotz der lyrischen Gebundenheit des Helden als Ganzes schließlich

doch dramatiſch. Vollends durch die Contraſtirung der rührenden Liebesklage mit den feſten, grauſam verhärteten Chören der Furien (zu denen mit einer kleinen charakteriſtiſchen Figur der Cerberus heult), mit dem unerbittlichen „Nein!“, das in ſein Flehen immer ſchrecklicher hineinſchallt, bis der Widerſtand endlich gebrochen iſt und die Schreckenspforten ſich dem Muthigen öffnen: das Meiſterſtück des Ganzen und bis auf den heutigen Tag die Bewunderung der Hörer! Das ſind Thaten, die von ihrer Größe Nichts verlieren, wie immer der Geſchmack des Tages ſich geändert und das Rüſtzeug für den muſikaliſchen Dramatiker unſerer Zeit ſich hundertfach vermehrt hat. Der rein nur auf die Sache, auf die Darlebung der Empfindung gerichtete künſtleriſche Sinn macht ſie ſo verehrungswürdig. Denn nichts Anderes hat an ihr mitgewirkt, und um ihrer einfachen edlen Größe willen ertragen wir auch jetzt noch das Ballet der Furien, das ſie umrahmt.

Das iſt freilich mehr als ſchwach und über die bloße Andeutung der Linien kaum hinausgekommen. Daß dieſe richtig ſind, iſt bei einem Manne wie Gluck ſelbſtverſtändlich, und auch ein muſikaliſcher Dummkopf hätte ſich ſchwerlich beifallen laſſen, die Erinnyen anders als zu raſchen, abgeriſſenen Rhythmen zu bewegen. Wer nun in den Scalen des C-Moll-Satzes die Ketten der Verdammten raſſeln hören will, mag das thun — muſikaliſch betrachtet ſind es nichts als Tonleitern, in deren Zuſammenfügung von einer Erfindung keine Rede ſein kann. Bloße primitive Andeutungen der Wildheit — weiter Nichts; vom Genie regt ſich in ihnen auch kein verglimmendes Fünkchen. Mächtiger und reicher iſt der Dreiviertel-Satz in D-Moll, der hier und da noch eine beliebte claſſiſche Nummer der vornehmen Concertprogramme bildet, aber auch in ihm iſt das Muſikaliſche trotz einiger keckerer harmoniſcher Wendungen von geringem Werth. Die Zeit hatte ſich eben zur Darſtellung des Dämoniſchen in der Muſik die Mittel noch nicht bereitet. Darum iſt aber auch die Loslöſung dieſer Sätze von dem Theater eine Thorheit, denn dort haben ſie zu den auf der Bühne ausgeführten Tänzen wenigſtens die Bedeutung der Illuſtration zu einem Drama

oder des erläuternden Textes zu einem Gemälde. Freilich Drama oder Bild — beides ist nicht viel besser als die Illustration oder der Text dazu, denn die geistverlassene Kunst des Ballets mit ihren albernen Sprüngen und Fußspitzenübungen weiß von den Schrecknissen des Acheron natürlich nicht das Mindeste und zu Gluck's Zeiten wußte sie noch weniger davon. Wir sehen einige Satanellen im brandrothen Gazekleid, goldene Hörnchen auf dem Kopfe, Bogen und Pfeile in der Hand, sich neigen und beugen, hüpfen und schweben, sehen einige männliche Gestalten mit zottigen Perrücken, in langen kabbalistisch verzierten schwarzen Gewändern, hin und wieder rennen, mit den Armen fuchteln und die Schlangen, die sie in den Händen tragen, schwenken, als hielten sie Aale feil, und sollen diese seltsamen Geschöpfe für Furien halten. Unmöglich! Der Glaube an diese Exercitien fehlt, wie der Glaube an die Töne, die sie begleiten. Da ist der Reigen der seligen Geister des Elysiums von ganz anderem Schlage. Hier, in den Regionen des schönen, ruhigen Maßes ist Gluck weit mehr als in den Schlüften und Flammenheerden der Hölle daheim. Hier gelingt ihm Alles, der süße Gesang der Schatten im $^6/_8$-Takt und der breite, schöne Orchestersatz, unter dessen Klängen Orpheus die Wonnen des himmlischen Reichs bestaunt. Das Licht, das Getön der Vögel, das Murmeln der Bäche, das Säuseln der Lüfte — das Alles verwebt sich, nicht zersplittert in kleinlicher Detailarbeit, zu einem breiten schönen Ganzen: ein Vorklang des ähnlich gearteten, aber noch reicheren, vollendeteren Satzes, der den jungen Kreuzfahrer Rinaldo in die Zaubergärten Armidens einführt.

Ich begreife nicht, wie man mit Marx der Ansicht sein kann, mit dem Schluß der Furienscene sei das wahre dramatische Interesse der Oper bereits zu Ende. Im Gegentheil! Erst mit der Gewinnung Eurydikens durch den siegreichen Sänger beginnt es: das Interesse an der *inneren* Dramatik. Jene mächtige Scene bei den Erinnyen war doch nichts anders als eine Reihe edler Musikstücke und (in der Phantasie mehr als in der Bühnenwirklichkeit) ein trefflicher Theaterauftritt — jetzt erst, mit der eigenartigen Prüfung, die Or-

pheus und Eurydike zu bestehen haben, beginnt ein starker innerer Conflict, der der erschütterndsten Ausgestaltung fähig gewesen wäre, und gerade an ihm ist — seien wir ehrlich! — Gluck zugleich mit seinem Textdichter gescheitert. Wäre er richtig angelegt und ausgeführt worden und hätte Gluck bei der Composition des „Orpheus" seine Hinwendung zum Dramatischen, die er doch nur erst begonnen, bereits vollendet, wie in seinen späteren Werken — die Scene hätte, anstatt handlungslos zu verharren, von Stufe zu Stufe psychologisch fortschreiten und in ihrer Art eine ähnliche Bedeutung gewinnen müssen, wie — wenn man den Zeitraum, der die Schöpfungen trennt, überspringen will — die große Scene des Gralritters und der Elsa im dritten Akt des Lohengrin. Es wird dabei selbstverständlich nicht vorausgesetzt, daß Gluck auch nur annähernd gleiche Mittel hätte aufwenden sollen und können, aber auch in *seiner* Rüstkammer hätte der Componist bei richtigerer Disposition der Scene ganz andere Waffen, sie künstlerisch zu bezwingen, finden müssen. Dann hätten wir, statt eines gut geführten Recitativs, eines frisch beginnenden, leidvoll ausgehenden Duetts, eines neuen Recitativs und einer langen Arie der Eurydike, eines abermaligen Duetts, eines abermaligen ermüdenden Recitativs der Gatten eine einzige große, sich mächtig entwickelnde Scene erhalten, die in der Katastrophe, die nun ganz beiläufig erfolgt, ihre natürliche Gipfelung gefunden hätte. Und welch' eine Scala von Empfindungen hätte der Meister durchlaufen können! Ist er denn nicht im höchsten Grade ergreifend, dieser Zwiespalt der Gefühle in der Brust des Orpheus, dieser Uebergang von der reinsten Freude zu der Menschheit ganzem Jammer im Herzen der Eurydike, die von dem Verbot des Liebesgottes keine Ahnung hat? Sie glaubt sich dem Leben und der Liebe zurückgegeben, sie jubelt auf im wiedergewonnenen Glück und sieht plötzlich zu ihrer Verwunderung, dann zu ihrem Schrecken, daß der Geliebte keinen Blick für sie hat. Nun bittet sie, sie schmeichelt, fleht und droht, sie wehklagt und verzweifelt — er hört ihren Jammer und waffnet sich bis zum Aeußersten — vergebens. Da geschieht das zu Erwartende; er wendet sich, und sie

liegt, zum zweiten Male dem Tod verfallen, bleich zu seinen Füßen. Schon die Schilderung des Inhalts spricht beredt genug. In der That, nicht der Stoff, nicht die Scene — der musikalische Dramatiker versagte hier, und zum Ueberfluß besiegelt er diesen Mangel noch durch die berühmte Klage, die Orpheus über der Entseelten erhebt. Es ist die allbekannte C-Dur-Arie „Ach ich habe sie verloren" (als Rondo würde man sie noch richtiger bezeichnen), ein schön fließendes, wohllautendes Tonstück, aber zu abgeklärt und gefaßt, zu beruhigt, zu sehr Klagelied, als daß es an dieser Stelle am Platze wäre. Was die gehaltenen Gesänge im Reich des Orkus so vorzüglich motivirte, trifft hier nicht zu: nur ein leidenschaftlicher dramatischer Schmerzensausbruch hätte uns völliges Genüge gethan.

Dieser Umstand zeigt deutlich, daß Gluck mit seiner Umgestaltung der italienischen Oper nur erst langsam vorzugehen wagte. Er hatte das Recitativ eingeschränkt und aus der Leere des Secco zu charakteristischerer, individuellerer Bedeutung erhoben, dem Orchester hatte er damit zugleich einen wichtigen Antheil an dem musikalischen und dramatischen Ganzen eingeräumt; die Form der Arie hatte er von dem regelmäßigen Zuschnitt, die in Hauptsatz, Mittelsatz (in der Dominante) und der Wiederkehr des Hauptsatzes bestand, befreit und den Gesang von den eitlen Concessionen an die Kehlvirtuosen gründlich gereinigt; dem Chor, einer rara avis in der italienischen Oper, hatte er den breitesten Platz gewährt und ihn sinnvoll an der Action theilnehmen lassen. Aber ein wahrhaft dramatisches Leben war noch nicht gewonnen. Von dem Satz der Furien abgesehen hatte der Chor, anstatt in die Handlung einzugreifen, sie aufzuhalten und zu fördern, nicht viel mehr zu thun als Trauer- und Freudengesänge anzustimmen, die drei Solisten aber, von denen der Amor trotz seiner liebenswürdigen Ariette „Mit Freuden den Willen der Götter erfüllen" dramatisch ganz unbedeutend und nicht viel mehr als eine Marionette ist, äußern ihr inneres Leben überzeugender und gewinnender in einer schönen, melodischen Lyrik als in dramatischen Regungen. Was aber dennoch dem Werke seinen hohen Werth, seine große kunstgeschichtliche Bedeutung ver-

leiht, das ist eben die Rückkehr zu der Lyrik, dem Gefühl, der Empfindung als der eigentlichsten Quelle der Musik und somit auch der musikalischen Dramatik; daß sie aus der Ruhe in Bewegung übergehen mußte, um dramatisch zu werden, hatte Gluck im „Orpheus" noch nicht vollkommen erfaßt, aber daß nur von ihr das Heil zu gewinnen war — diese Einsicht bedeutete immer schon erstaunlich viel und war die erste, nothwendige Voraussetzung aller übrigen, noch zu erwartenden Reformen. Nichts, was sich nicht in Musik ausdrücken ließ, und dies Alles auf einfache, wahrhafte Art zu sagen, das war Glucks ernste Absicht und, wie sehr ihm auch die Flügel noch gebunden waren — wenigstens diesem seinem vornehmsten Ziel ist er auch im „Orpheus" niemals untreu geworden.

Das neue Werk gefiel den Kennern und gewann auch die Laien. Das stärkte Glucks Muth. Zwar ließ er dem „Orpheus" einige Opern folgen, die seines Geistes keinen Hauch besaßen und dem Hof und dem Adel mehr als der Kunst dienten — aber er sammelte während dieser eilfertigen Notenschreiberei seine Kräfte zu einer neuen großen That, die am 16. Dezember 1767 auf dem Wiener Burgtheater öffentlich Zeugniß für ihn ablegte: und diese That hieß „Alceste". Wieder war eine alte oft behandelte Sage durch Calzabigis geschickte Beihülfe von allen Motiven, die der Wortdichter nicht entbehren konnte, die sich aber in Musik nicht lösen ließen, befreit worden, so daß der bei Euripides durch episodisches Beiwerk verhüllte Kern sich in seiner schönen ergreifenden Menschlichkeit jedem empfindenden Gemüth leicht und verständlich darbot, und wieder war es (wohl nur ein Zufall) das Reich des Todes, das im Stoff seine Rechte an das Leben geltend machte und seine Beute wieder freigab. Dem todtkranken König Admet wird das Orakel, daß er das Leben behalten werde, wenn ein Anderer für ihn in den Tod gehe, und dies Opfer (vor dem bei Euripides selbst des Königs alte, dem Grabe nahe Eltern schaudern) bringt bei Gluck und Calzabigi seine edle Gattin Alceste, aus freier Entschließung, die sie im Verlauf der Handlung selbst, nicht wie bei dem griechischen Tragiker schon vor derselben faßt. Dies Werden

des Vorsatzes, wider den sich das warme Herzblut und das Muttergefühl auflehnen, dieser hohe Sieg, den Alceste über den natürlichen Eigenwillen und die mächtige Liebe zu ihren Kindern erringt, hebt die Oper dramatisch hoch über den „Orpheus", und das Bild, in dem dieser Proceß sich theatralisch darstellt, ist nicht genug zu bewundern. Das Volk ist am Schluß des ersten Aktes im Tempel des Apollo zusammengeströmt, um den Gott in seiner Noth über des Königs Schicksal zu befragen. Da ertönt die Weissagung, machtvoll, feierlich, und helles Entsetzen bemächtigt sich der Menge. Zuerst stehen Alle wie gelähmt, dann tönen aus der Ferne die ersten Rufe „Laßt uns fliehen", immer näher wälzt sich der Ring, die Reihen in der Nähe der unglücklichen Fürstin lichten sich immer mehr, der ansteckende Schrecken jagt Alles in die Flucht — endlich ist sie allein. Jetzt weiß sie, daß nur die Liebe rettet, jetzt kann sie die „Götter ewger Nacht" rufen und entschlossen, für den Gatten zu sterben, zum Palast zurückkehren. Das ist Alles von erhebender, wahrhaft antiker Einfachheit und musikalisch enthält es des Großen und Mustergiltigen so viel, daß selbst Mozart, sobald er die gleichen Gebiete des Schauders und des Todes berührte, keine neuen Ausdrucksmittel fand, sondern für das Recitativ des Oberpriesters im „Idomeneo", das Orakel und die Stimme des steinernen Gastes den ersten Akt der „Alceste" in augenfälligster Weise zum Vorbild wählte.

Stände das Folgende durchweg auch dramatisch wie musikalisch auf der Höhe dieser meisterhaften Scenen, so hätte Gluck schon hier das Vollendete geschaffen. Aber nun dehnt sich die Handlung und wiederholt ihre Motive, wie es der „Orpheus" gethan. Im Grunde hat Alceste im ersten Akt ihren Entschluß sich zu opfern bereits gefaßt. Sie hat die Todesgötter angerufen. Aber sie sind ihr noch nicht erschienen. Dem Vorsatz hat also jetzt seine Ausführung zu folgen, und insofern wäre der Beginn des zweiten Aktes ein neues Moment. Dicht an der Pforte der Unterwelt beschwört sie den Tod und die Geister des Abgrundes, die kalt und ruhig, fast mild ihre Bitten ablehnen und sie an das Leben zurückverweisen, bis die Seufzer der Armen sie erweichen und Thanatos grimmig Gewäh-

rung verspricht. Nur um Aufschub fleht sie noch, bis sie Abschied genommen — und damit wäre denn ein zweites Ritardando gegeben, das eine zweite Wiederholung nach sich zieht. Admet (der, ungleich würdiger als bei Euripides, bei Calzabigi und Gluck erst jetzt, schon genesend, von dem Orakel erfährt, also nicht in die üble Lage kommen konnte, selbst um ein Opfer an seiner Statt zu werben) — Admet, voll des neu erwachenden Lebens, begrüßt die geliebte Gattin mit Zärtlichkeit und tritt erstaunt und verwirrt zurück, als sie in dumpfem, traurigem Schweigen verharrt: es ist gleichsam die Umkehr der Scene zwischen Orpheus und Eurydike im dritten Akt. Endlich gesteht sie, was sie gethan. Er wehrt ihr in einer leidenschaftlich bewegten, vortrefflich declamirten Arie, aber es ist vergebens, es muß geschehen, was sie aus Liebe zu dem Gemahl auf sich herabberufen. Sie tröstet ihre Vertraute, die die Götter der Härte zeiht, sie nimmt rührenden Abschied von den Kindern — der Vorhang fällt, und noch sind wir nicht am Ende, denn der dritte Akt setzt, schwer auf demselben Grundton verharrend, fort, was der zweite unerledigt gelassen. Admet hat den pythischen Gott zum zweiten Male gefragt, aber er ist stumm geblieben. Die Gatten sagen sich Lebewohl und können nicht enden, die Larven des Todes reißen Alceste zu sich herab, das Volk klagt „Weine, o Vaterland, weine, Thessalien, todt ist Alceste!“ Admet will sich in sein Schwert stürzen — da erscheint Apollo hoch in den Wolken und endet, ein echter Maschinengott, das grausame Spiel: die Gatten sind sich zurückgegeben.

Wie unsagbar schade, daß der Textdichter, der dem großen Componisten die Wege so glücklich bahnen half, keine hellere Einsicht in das Wesen des Dramatischen besaß, daß er vor allen Dingen nicht begriffen, daß es in erster Linie eins will: Fortschritt, Entwicklung, und daß es jede Wiederholung und Zerrung der Motive unerbittlich ablehnt. So sehr der erste Akt dem „Orpheus“ an dramatischer Bedeutung überlegen ist (rechnen wir immerhin auch noch die erste Hälfte des zweiten dazu), so sehr verdient jener darum doch um des gleichmäßigen Gangs der Ereignisse willen trotz der unzu-

länglichen Scenen des dritten Aktes den Vorzug. Sein Beginn erregt uns nicht entfernt so wie der erste Akt der „Alceste", aber er täuscht dafür auch die Erwartung nicht, sondern führt uns in seiner ruhigen, lyrisch sich voll ausathmenden Art von einer Stufe der Handlung zur andern, während der Textdichter der „Alceste" ein einmal mit Energie ergriffenes Motiv nicht fahren lassen will und glaubt, etwas Neues zu bringen, wenn er es von verschiedenen Personen erörtern läßt. Das aber ist für die Zuschauer ziemlich gleichgültig. Sobald wir Alcesten den Entschluß, für den Gemahl zu sterben, fassen sahen, wissen wir, was wir wissen mußten, und alles Uebrige, ihr Schwanken, ihr Abschied von Admet und den Kindern, hat für uns nur noch geringes Interesse. Nicht nur für die Personen des Dramas, auch für die Hörer muß jede seiner Scenen etwas Neues, einen Fortschritt bringen, und fehlt es daran, dann ist gegen sein Wesen verstoßen. Auch die äußerlich bewegteste Scene ist darum nur theatralisch, wenn sie nicht von einem neu erstehenden psychologischen Motiv unter unseren Augen herbeigeführt und gefördert wird. In der blos äußeren Action, sei sie noch so lebhaft, beruht überhaupt niemals das Wesen des Dramatischen, so wenig wie in der bloßen Betrachtung oder dem lyrischen Erguß: erst die innere Handlung, die die äußere erzeugt, verdient diesen Namen. Wäre es anders, dann müßten Metzeleien und Schlachten, die vielleicht der dramatischesten Verwicklung ihre Entstehung verdanken, die Krone der Bühnenwirkungen sein, und man weiß zur Genüge, daß sie ihre bedenklichste Klippe sind.

Einen unschätzbaren Gewinn aber verdanken wir der „Alceste". Sie gab ihrem Schöpfer Veranlassung sich über seine reformatorischen Pläne auszusprechen: in jenem berühmten Vorwort, das er der im Jahre 1769 erschienenen Partitur, die er dem Großherzog von Toscana widmete, voranschickte. Es ist ein Meisterwerk. Lichtvoller hat niemals ein Musiker über seine Kunst geurtheilt, auch Wagner nicht, schärfer hat kein Neuerer sein Wollen und seine Forderungen bezeichnet als er. Jetzt mußte er die Brücken abbrechen. Nach diesem Programm gab es für ihn keine Umkehr mehr.

„Nachdem ich mich entschlossen hatte", so beginnt das ewig denkwürdige Schriftstück, „die Oper „Alceste" in Musik zu setzen, machte ich mir zum Gesetz, alle Mißbräuche zu vermeiden, die durch die Eitelkeit und die falschen Begriffe der Sänger, so wie durch die allzugroße Gefälligkeit der Componisten in die italienische Oper eingeführt worden waren; Mißbräuche, die aus den herrlichsten und schönsten Scenen der Oper die langweiligsten und lächerlichsten gemacht haben. Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darinnen besteht: die Poesie zu unterstützen und den Ausdruck der Leidenschaften, sowie das Interesse der Situationen mehr zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen zu schwächen. Ich glaubte, daß die Musik die Poesie auf eben diese Weise unterstützen sollte wie die lebhaften Farben und die glückliche Uebereinstimmung des Lichts und Schattens, welche die Figuren ohne Abänderung der Umrisse beleben, eine wohlgeordnete Zeichnung erheben.

Ich habe mich daher wohl in Acht genommen, einen Sänger in einer lebhaften Stelle des Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell absingen zu lassen, oder ihn in der Mitte seiner Erzählung bei einem günstigen Vokal aufzuhalten, sei es um ihm entweder Gelegenheit zu geben, seine schöne Stimme in einer langen künstlichen Passage zu zeigen, oder Zeit zum Odemschöpfen zu lassen, einen Orgelpunkt anbringen zu können.

Ferner habe ich mir nicht erlaubt, zu schnell auf den zweiten Theil einer Arie überzugehen, wenn er auch noch so ausdrucksvoll und erheblich war, oder, wie es in der Regel geschieht, die Wörter vier- bis fünfmal zu wiederholen, sie eher zu endigen, als der Sinn es erforderte, und es dem Sänger leicht zu machen, nach seinem Geschmack Variationen und manierirte Passagen anbringen zu können. Endlich habe ich alle diejenigen Mißbräuche verbannen wollen, gegen welche das reine Gefühl und der gute Geschmack so lange Zeit vergebens gekämpft hat.

Ich habe mir immer gedacht, daß die Ouverture die Zuschauer auf den Charakter der Handlung, die ihnen vorgestellt werden soll,

vorbereiten und den Inhalt anzeigen müsse, und daß die Instrumente nur nach Verhältniß des Grades der Leidenschaft und des Interesse in Bewegung gesetzt werden sollten, ebenso wie man vermeiden müsse, einen zu grellen Abstand zwischen der Arie und dem Recitativ eintreten zu lassen; daß man den wahren Sinn der Periode verstümmele und die Lebhaftigkeit und Wärme der Scene zu unrechter Zeit unterbreche.

Ich habe ferner geglaubt, daß der größte Theil meiner Arbeit sich nur auf eine schöne Einfachheit beschränken müsse, und vermieden, auf Unkosten der Klarheit Paradestellen anzubringen; auch habe ich keinen Werth auf die Erfindung eines neuen Gedankens gesetzt, am allerwenigsten, wenn er nicht mit der Situation übereinstimmte oder mit dem Ausdruck verbunden war. Es giebt endlich gewiß keine Regel, die ich nicht zum Besten des Effekts aufgeopfert habe.

Dies sind die Grundsätze, die mich geleitet haben und mit welchen auch das Gedicht glücklicherweise übereinstimmt. Der berühmte Verfasser der Alceste, nachdem er einen neuen Plan des lyrischen Dramas entworfen hatte, setzte an die Stelle der blühenden Beschreibungen, der unschicklichen Gleichnisse, der frostigen Moral: starke Leidenschaften, interessante Situationen, die Sprache des Herzens und eine stete Abwechslung. Der Erfolg hat meine Gedanken gerechtfertigt und der allgemeine Beifall eines so aufgeklärten Publikums hat bewiesen, daß die Einfachheit und Abwechslung die Grundlage des Schönen aller Kunstproducte ist."

Diese freudige Zuversicht wich freilich bald der Enttäuschung. Als ein lebhafter Meinungskampf über die „Alceste" und die Neuheit der Gluck'schen Theorie entbrannte, als die Musikgelehrten, die zopfigen, selbstzufriedenen Alten, die den Orpheus ruhig hatten passiren lassen, den kühnen Eroberer mit einem mitleidigen Achselzucken, mit Spott und Hohn wie einen Schulknaben, der auf's Gerathewohl auf Wanderung und Entdeckung auszieht, abfertigten, schwoll dem Gekränkten die Galle. Ganz wie Lessing, der, sobald seine kühle, gelassene aber unerbittliche Sachlichkeit von seinen Gegnern

persönlich genommen und mit persönlichen Bosheiten erwidert wurde, nun selbst jeder Schonung vergaß und seinen Angreifern Stoß auf Stoß grausam vergalt, wandte sich auch Gluck gereizt gegen seine Widersacher. Sogar in der Vorrede, die er seiner nächsten Oper „Paris und Helena" voranschickte, in dem zweiten berühmten Widmungsschreiben vom 30. Oktober 1770 (es ist an den Herzog von Braganza gerichtet) zittert die Erregung nach, die kaum die Rücksicht auf das hohe Haupt seines Protectors leise dämpft. Was dort in dem Vorwort zur „Alceste" durch die Ruhe der Darlegung etwa noch gleichgültig oder unwichtig erscheinen mochte, verdeutlicht hier der Grimm, der von keiner Toleranz wissen will und das bahnbrechende Werk damit rasch und kräftig fördert.

„Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden", so beginnt die Widmung, „entschloß ich mich, die Musik der Alceste herauszugeben, und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, daß man sich beeifern würde, den von mir betretenen Weg zu verfolgen, um die Mißbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entehrt haben. Ich habe mich aber überzeugt, daß meine Hoffnung bis jetzt vergebens gewesen ist. Die Halbgelehrten, die Leute von Geschmack, unglücklicherweise der größte Theil und zu allen Zeiten tausendmal schädlicher für die Fortschritte der schönen Künste, als der Theil der Unwissenden, toben wider eine Methode, die, wenn sie sich begründet, ihre Anmaßungen zu vernichten droht.

„Man hat geglaubt sogleich über die Alceste, die nicht allein sehr mangelhaft einstudirt, schlecht dirigirt und noch schlechter executirt worden ist, absprechen zu dürfen, und in einem Zimmer die Wirkung berechnet, die diese Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, und zwar mit der nämlichen Spitzfindigkeit, wie man einst in einer griechischen Stadt auf einige Fuß Weite die Wirkung der Statuen berechnen wollte, die zur Aufstellung auf hohe Säulen bestimmt waren. Einer dieser überspannten Musikliebhaber, die ihre ganze Seele in ihre Ohren setzen, wird eine Arie zu hart, eine Passage zu stark oder zu wenig vorbereitet finden, ohne zu bedenken, daß diese Arie, diese Passage in der Lage der handelnden Person

gerade den höchsten Ausdruck dieser Art verlangte und den glücklichsten Contrast bildete. Ein Anhänger der Harmonie wird dagegen eine geniale Nachlässigkeit oder einen falschen Eindruck bemerkt haben wollen und sich für berufen halten, das eine wie das andere als unverzeihliche Sünden wider die Geheimnisse der Harmonie anzuklagen, worauf sich eine Menge Stimmen dahin vereinigen werden, diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen.

„Es ist gewiß, daß es den andern Künsten nicht glücklicher ergeht, und daß man über sie mit eben so wenig Gerechtigkeit und Einsicht urtheilt, und Ew. Hoheit werden leicht den Grund errathen, daß, jemehr man sich bestrebt, die Vollkommenheit und die Wahrheit zu erreichen, die Richtigkeit und Genauigkeit desto nöthiger wird. Die Züge, die Rafael von der Menge der anderen Maler unterscheiden, sind in manchen Fällen kaum bemerkbar. Leichte Abweichungen in den Umrissen zerstören die Aehnlichkeit eines Caricaturkopfes nicht, aber das Gesicht einer schönen Person verunstalten sie gewiß gänzlich. In der Musik weiß ich hierüber kein anderes Beispiel anzuführen als die Arie in der Oper Orpheus »Che farò senza Euridice?« („Ach, ich habe sie verloren!"). Nähme man damit nur die geringste Aenderung entweder im Tempo oder in der Art des Ausdrucks vor, so würde sie eine Arie für das Marionetten-Theater werden. In einem Stücke dieser Art kann eine Note mehr oder weniger gehalten, eine Verstärkung des Tones, eine Vernachlässigung des Tempo, ein Triller, eine Passage u. s. w. den Effekt einer Scene gänzlich zerstören. Sobald eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen executirt werden soll, ist der Componist derselben sozusagen ebenso nöthig wie die Sonne den Schöpfungen der Natur. Er ist ihre Seele und ihr Leben, und ohne ihn bleibt Alles in Verwirrung und Unordnung. Aber er muß auch zugleich darauf gefaßt sein, den Hindernissen ebenso begegnen zu müssen, als man Menschen begegnen muß, die zwar Augen und Ohren haben, doch unbekümmert, von welcher Qualität sie sind, sich ein Recht anmaßen, die schönen Künste und Wissenschaften zu beurtheilen. . . . . "

Das war gewiß klar und deutlich, und Richard Wagner hätte kein Recht, seine Aeußerung, „in der Oper habe der Musiker eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt", auch auf Gluck anzuwenden. In der That: dieser Mann wußte, was er wollte, und seine Programme können durch keine Erklärung an Helligkeit gewinnen. Er hat mit der Reform der italienischen Concertoper begonnen und nach und nach, mit klug vermittelndem Uebergang, die alten Formen zerbrochen. An Stelle der alten Arie, die nur eine Concertarie im Costüm war, hat er ein charakteristisches Tonstück, das eine Seelenempfindung klar und würdig darlegte, gesetzt, eine Seelenempfindung, wie sie aus den einfachen, einheitlichen, dramatisch wenigstens intentionirten Texten, die er sich gewählt, organisch hervorwuchs. Er hat der Richtigkeit der Declamation, selbst auf Kosten des musikalischen Flusses, seinen Tribut gezollt und das Wort, das er in Paris gesprochen haben soll, „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin", schon in diesen, die Reform doch erst beginnenden Werken zu Zeiten bewährt. Und zu allem Uebrigen, der Einführung des Chors, der dramatischen Gestaltung des Recitativs und der Arie, der Zusammenfassung der Scenen und Akte zu einer großen Gesammtwirkung, wie sie der erste Akt der „Alceste" zeigt, hat er in diesem nämlichen Werk auch der Ouverture zu einer bis dahin ganz unbekannten Bedeutung verholfen. Noch das den „Orpheus" einleitende Musikstück war nicht viel mehr als eine Entrata nach altem Zuschnitt, bestimmt, die Hörer festlich zu bewillkommen, statt auf die Handlung und ihren musikalischen Lebensodem stimmungsvoll vorzubereiten: kaum daß in ihr Pauken- und Trompetengetön und in ihre schwatzhaften Zweiunddreißigstel einmal ein dunklerer Schatten fällt. In der Ouverture zur „Alceste" spiegelt sich aber in der That der erhabene Inhalt des dramatischen Gedichtes wieder. Von Pracht und Festlärm ist hier nichts zu spüren. In großen Schritten schreitet das Schicksal (in den Geigen) daher und scharfes Weh künden die Flöten und Oboen, alle Sorgen wälzen sich durch die rastlos stürmende Tonfluth, bis der Satz, auf der Dominante endend, also

ohne eigentlichen Abschluß, sofort in die Handlung einführt: eine „Introduction" somit nur, eine „Intrada", wie Gluck sie selber nennt, aber eine „Intrada", die mit der alten Schablone nichts mehr zu thun hat. Sie ist die erste Ouverture, die auf die Oper wirklich vorbereitet und darum in der Musikgeschichte von epochemachender Bedeutung.

Es ist nur Schade, daß die dritte der Reformopern und gerade diejenige, deren Vorrede Gluck's Theorien mit der Schärfe persönlicher Gereiztheit aussprach, in dramatischer Beziehung ganz versagte, weil der Text, der gleichfalls von Calzabigi herrührt, sie im Stich ließ: „Paris und Helena." Nicht Gluck allein, auch der Librettist hatte ihrer Partitur ein Vorwort auf den Weg gegeben, weil er es für nöthig fand, sich zu entschuldigen, daß er von sämmtlichen antiken Versionen der Sage (Homer, Herodot, Euripides) abgewichen sei und Helena statt zur Gattin zur Verlobten des Menelaus und zur Königin von Sparta gemacht habe. Hätte er sich darüber doch keine Sorgen gemacht! Wäre es ihm nur gelungen, aus eigener Kraft dem Componisten ein dramatisches Gedicht zu schaffen, über das der Strom der Musik sich wirklich befruchtend hätte ergießen können. Aber die Einfachheit ist diesmal zu bettelhafter Armuth geworden, und weit ärger noch als in der so herrlich beginnenden „Alceste" wird ein einziges Motiv unter den ärgerlichsten Verzögerungen durch fünf Akte geschleppt. Ist es nicht fast, als spukte hier das Schicksal vor, das Richard Wagner ereilte, als er, der die inzwischen wieder ganz entartete Oper aufs Neue zum Drama erhoben und geweiht, auf der Höhe seines Schaffens bei der Darlegung der inneren Motive seiner Geschöpfe so innig und tiefschauend verweilte, daß er darüber die äußere Entwicklung und die Umsetzung der inneren Bewegung in fortschreitende Handlung ganz vergaß — eine Erfahrung, die wir in „Tristan und Isolde", zum Theil auch in den „Meistersingern" und dem „Ring des Nibelungen" zu machen Gelegenheit haben? Er hatte eben, im Drang nach der Wahrheit der Charakteristik und der Gestaltung des Stoffes aus dem innersten Centrum des Herzens heraus den Dramatiker (der er doch im Beginn seines Re-

formationswerkes vor Allem sein wollte) vergessen, die Oekonomie mißachtet, überflüssige Wiederholungen nicht gescheut — und ähnlich ist es Gluck ergangen. Mag man nun immer sagen, „daß die von innen herausgearbeitete Charakteristik" der beiden Hauptpersonen „Paris und Helena" zu einem Meisterwerk mache, daß der Componist den Kampf der immer heißer auflodernden Leidenschaftlichkeit des weichgewöhnten Jünglings gegen den strengen, reinen Sinn des Weibes, das dem Zauber der Versuchung endlich erliegt, wie ein großer Seelenkenner geführt und geschildert habe — was vermag diese Kunst gegen die Ermüdung, die den Hörer bei der Vertheilung des Kampfes auf fünf lange Akte befällt? Hätte der Componist diesen Proceß in ein oder zwei großen, sich riesenhaft gipfelnden Scenen zusammengefaßt, dann würden wir ihn vielleicht — ja, gewiß — bewundert und von der blos seelischen Entwicklung auch einen dramatischen Eindruck erhalten haben, aber Scenen wie Siegmunds und Sieglindes Erkennung, wie die Wiedererweckung Brünhildens durch Siegfried vermochte weder Gluck noch sein Textdichter (auch mit den Mitteln der damaligen Zeit nicht) zu schaffen. Weil sich nun aber der Fortschritt von der Gleichgiltigkeit zur hingebendsten Liebe nicht zusammenhängend, sondern zerstückelt, in fünf Akten, in einzelnen Arien und Duetten, die durch lange seccogleiche Recitative verbunden werden, ausspricht, empfinden wir ihn beim Hören und Sehen auch nicht als solchen. Wir haben durch das fortwährende Zerreißen die Vergleichung verloren. Im ersten Akt erscheint Paris, dem Venus den Besitz der schönsten Frau verheißen, von Amor, der sich für einen Spartaner Eraſt ausgiebt (eine schlimmere, seelenlosere Puppe als der Eros des „Orpheus") geleitet. Im zweiten zeigt Helena sich bei seinen verliebten Huldigungen stolz und spröde. Der dritte bringt ein feuriges Liebesgeständniß des Paris in einem Lied zur Lyra, das er vor Erregung nicht zu beenden vermag; sie gebietet ihm abzureisen und entfernt sich, er verzweifelt und grollt der Göttin, die ihn betrogen. Der vierte findet die Beiden in einer regelrechten Correspondenz, die damit schließt, daß Helena, die von dem Bräutigam, den der Vater ihr bestimmt, ein

Langes und Breites redet, ſchwankend wird, bis der fünfte endlich die Entſcheidung bringt. Daß Paris abreiſen wollte, ſetzt die Königin in Flammen; ſie ſieht ſich zwar getäuſcht, denn jenen Vorſatz des Jünglings hat ihr der geſchäftige Zwiſchenhändler Amor-Eraſt nur vorgeſpiegelt, um den Brand in ihrer Bruſt zu entfachen — aber es iſt geſchehen; jetzt ſind die Liebenden vereint und allen Warnungen der Pallas zum Trotz, die ſich plötzlich und unerwartet mit einer Weiſſagung des drohenden Verderbens in die Dinge miſcht, ſchiffen ſie ſich ungehindert nach Troja ein.

Dem iſt nichts mehr hinzuzufügen. Jede wirkliche Bethätigung der Seele fehlt der öden Handlung. Es iſt ein langweiliges lyriſches Hin und Her. Daß aber darin, daß der Textdichter hier zum erſten Male Menſch gegen Menſch geſtellt, während im „Orpheus“ und in der „Alceſte“ die Helden gegen eine außerirdiſche göttliche Macht, die Furien und die Todesgötter kämpfen — daß darin ein „ungeheurer Fortſchritt“ zu erblicken ſei, wie Marx in ſeinem Werke „Gluck und die Oper“ und nach ihm Bitter in ſeinem Buche „Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagners Kunſtwerk der Zukunft“ will, vermag ich nicht einzuſehen. Denn auch die Ober- und Unterwelt nimmt im Kunſtwerk unwillkürlich mit der menſchlichen Geſtalt auch menſchliches Empfinden an, und „Hans Heiling“ und der „Holländer“ rühren uns nur darum ſo ſehr, weil wir ihnen unbewußt ihre geiſter- und geſpenſterhaften Eigenſchaften nehmen und ſie in die Rechte der Menſchen einſetzen. Eine bloße kalte Allegorie vom Schlage des Amor, der Pallas und jener zahlreichen Maſchinengötter, die das antikiſirende Schauſpiel und die heroiſche Oper kennt, erwärmt uns allerdings nicht, und ein Kampf mit einer göttlichen Macht, die von Erz iſt und von dem, was ſie einmal beſtimmt hat, keinen Zoll breit abweicht, wäre ein leeres Komödienſpiel. Aber den Furien im „Orpheus“ und dem Thanatos der „Alceſte“ iſt nichts Menſchliches fern. Sie ſind beſtimmbar, ſie kennen mildere Regungen, und nicht umſonſt ſuchen der thraciſche Sänger und die Königin von Pherae ſie zu erweichen. Was will man alſo? Und wo zeigt ſich der Fortſchritt? Man mag der Muſik Gluck's das

höchste Lob zollen und es mit Rousseau bewundern, daß der Componist dem schönen Phrygier den höchsten Grad von Weichheit, der Helena einen Zug spartanischer Strenge geliehen. Man mag sich der Venusfeier im ersten Akt und, nach dem leeren zweiten, im dritten des Chors der Kämpfer, im vierten des Duetts der Liebenden, im fünften der Arie der Königin und des schönen Schlusses freuen, der das Bündniß der Herzen ungeachtet des verkündeten Unheils nur fester knüpft — aber mit alledem haben wir kein musikdramatisches Ganze. Auch des in den Tagen Gluck's ganz auffälligen übermäßigen Dreiklangs, der sich in der C-Moll-Arie des Paris im dritten Akt findet, darf man gedenken, auch der Ouverture als der ersten, die mit dem eindringlich wirkenden Uebergang von G-Dur nach As-Dur ein Thema bringt, das in der Oper selbst und zwar an einer nicht unwichtigen Stelle wiederkehrt: bei dem Erscheinen der warnenden Pallas — aber diese Ouverture ist doch sonst ganz fern von einer erkennbaren Beziehung zum Drama und an Erfindung nicht eben reich. Zu diesem letzteren Capitel, dem der musikalischen Vorrathskammer des Meisters, gehört auch der Umstand, daß einige Chöre der Griechen (im ersten Akt) der „Alceste" entnommen sind und daß Gluck den Schlußchor der ganzen Oper in der tauridischen „Iphigenie" abermals verwandt hat. Es ist davon noch zu reden.

Sonderliche Freude hat dem Meister das neue Werk nicht bereitet. Nach einigen Tagen des Glanzes verschwand es für immer. Gewiß trägt der Textdichter an seinem matten Erfolge den größeren Theil der Schuld, denn Gluck hatte dem Stoff abgewonnen, was er nur vermochte. Seine Fähigkeit zu musikalischer Charakteristik erscheint hier gesteigert und von der liebevollsten Hingebung zeugt die reicher und feiner als in den früheren Opern ausgebildete musikalische Détailarbeit. Aber das Loos traf ihn doch nicht unverdient. Gerade ihm, der beim Componiren vor Allem und zuerst vergessen wollte, daß er Musiker sei, wäre die Pflicht zwiefach erwachsen, den Text auf seine dramatischen Qualitäten zu prüfen. Das hatte er versäumt oder er hatte sich zu vertrauensvoll der Führung Calza-

bigis, der ihm zweimal zum Siege verholfen, überlassen. Jetzt rächte sich diese Mißachtung des Dramatischen. Aber die Wirkung gab seinen Theorien schließlich ja nur Recht. Sie mußte ihn in seiner principiell so hohen Meinung von der Wichtigkeit des Libretto für die Composition bestärken, und so konnte es nicht fehlen, daß der schwächere Erfolg von „Paris und Helena" der ganzen, großen Reformarbeit Gluck's zu Gute kam.

Das Publikum und die Kritik hatte sich inzwischen in zwei Lager getheilt. Von jenem war die Mehrheit, von dieser die Minderheit gegen die neue Richtung: Die geistreichen Köpfe und die schaffenden Künstler in Deutschland und Frankreich traten für den kühnen Mann ein, und nicht nur Rousseau, auch Klopstock und Wieland zählten zu seinen Verehrern. Die Anerkennung dieser Größten war Gluck's Stolz und die persönlichen Beziehungen mit ihnen lebhaft zu erhalten sein Glück und seine Ehre. Wieland erwiderte seine Annäherung mit einer Art schwärmerischer demüthiger Freundschaft, wie Jemand, der nicht werth ist, des Andern Schuhriemen zu lösen, der nichts hervorzubringen vermag, was des Genies eines Gluck würdig sei. Anderseits kommt Gluck dem Sänger des Messias mit einer tiefen Verneigung entgegen; er bittet, seine Muse möchte sich „erniedrigen", ihm eine Dichtung zu bieten, der er die Töne leihen könne, und fast Zeit seines Lebens trägt er sich mit der Composition von Klopstock's „Hermannsschlacht." Der Berliner Nicolai bekrittelt Gluck's Thun, der warmherzige, schönheitsfreudige, dramaturgisch geschulte Wiener Sonnenfels bringt ihm die begeistertste Huldigung dar. Vielleicht war dieser treffliche Kritiker, der die Briefe über die Wiener Schaubühne schrieb, nicht musikalisch genug, um das Schaffen Gluck's ganz zu würdigen, und er selbst macht aus seiner geringen „Kenntniß der Tonkunst" kein Hehl. Aber ein sicheres, feines Gefühl für das Wahre und Echte empörte ihn gegen die Unnatur und die „gekräuselten Ausgänge der welschen Arie". Vielfach ist es nur der Stoff der Handlung, der Gewalt über ihn hat, Alcestens Schicksal lockt ihm „Bewunderung und Zähren" ab, aber er macht auch die treffende Bemerkung: „Die Musik in den Händen des

Mannes, der die Tonkunſt nicht blos in einer ſtudirten Reihe von Accorden und Auflöſungen beſtehen läßt, ſondern die Accente der Leidenſchaften und, wenn ich mit Genehmhaltung der muſikaliſchen Solone das Wort wagen darf, die Accente der Seele ausdrucksvoll und redend zu machen weiß — in den Händen eines Mannes, der mit dem Geiſte des Dichters ſetzt und da, wo dem muſikaliſchen Handwerker von den gemeinen Regeln Feſſeln angelegt ſind, dieſe Feſſeln zerbricht und mit der Freiheit des Genies ſelbſt Regel und Muſter wird, in den Händen eines ſolchen Mannes muß die Muſik Wunderwerke thun." Und „in dem Lande" dieſer „Wunderwerke" glaubt er bereits zu ſein, als er die Alceſte hört, die er von Scene zu Scene mit ſeinen trefflichen Anmerkungen begleitet. „Ein ernſthaftes Singſpiel ohne Caſtraten, eine Muſik ohne Solfeggien oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei, ein welſches Gedicht ohne Schwulſt und Flitterwitz — mit dieſem dreifachen Wunderwerke iſt die Schaubühne nächſt der Burg wieder eröffnet worden."

Aber das Publikum? „Unausſtehlich, mein Freund, unausſtehlich!" ſchreibt Sonnenfels am 28. December im Wiener Diarium nach der zweiten Aufführung der Alceſte. „Wie? Wäre das Alceſte in der Aufführung? Nein! Aber der Haufen der Zuſchauer! Daher iſt die Theatralunternehmung in Wien das undankbarſte Geſchäft von der Welt. Was für eine Ermunterung für den Dichter, den Tonkünſtler, für den Schauſpieler, Leuten ohne Ohren, ohne Geſchmack, ohne Seele, ohne das geringſte Gefühl des Schönen zu ſchreiben, zu ſetzen, zu ſpielen?" Im „adeligen Parterre" rief man: „Das iſt erbaulich! Neun Tage ohne Schauſpiele und am zehnten ein de profundis! Wie? Ich denke, hier iſt's auf Thränen abgeſehen? Kann ſein, daß ich welche vergieße — aus Langeweile. Nein, das heißt ſein Geld weggeworfen! Eine vortreffliche Ergötzung, eine Närrin, die für ihren Mann ſtirbt." Und nun höhnt der gereizte Enthuſiaſt und Kenner über die eitlen Philiſter und lädt ſie ironiſch zu den Charlatanerien eines Gauklers auf der Meſſe St. Germain ein. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß Alceſte auch noch außer Sonnenfels verſtändige und „gerechte Männer unter ihren Richtern" hatte,

aber die mitgetheilten Wahrnehmungen bestätigen nur, daß sie in der Minorität waren und daß, wie so oft, auch damals der nur einem ordinären Amüsement nachjagende Pöbel das Recht an sich riß, der Kunst Gesetze zu dictiren. Gluck's Verbitterung war darum nur allzu begründet. Die Anerkennung der Auserwählten und der Hofdienst entschädigten ihn für das Fehlschlagen seiner Pläne nicht. Sie aufzugeben war er jedoch nicht willens. Da ihm aber die Kunstpflege in Berlin, Dresden oder München keine größeren Garantien als der Geschmack der Wiener gab, kam er zu der Einsicht, daß Deutschland seinen Bestrebungen überhaupt kein günstiges Feld darbot. Er trug sich darum mit dem Gedanken, den Staub der Vaterlandserde von seinen Schuhen zu schütteln. Wohin aber? Die Wahl konnte nicht schwer sein. Er hätte an England denken können, das ohne ein eigenes musikalisches Leben den fremden Meistern gern eine Stätte bot; aber es lag (trotz Händel) ganz wie Deutschland im Bann des italienischen Virtuosenstils. Da bot sich ihm nur Frankreich, und da der Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, der Bailli des Malteserordens, du Rollet, ein dichterisch beanlagter, musikalischer Mann, ihm die Aussicht eröffnete, seine Opern in Paris zur Aufführung zu bringen, wurde das Band geschlungen, das Gluck mit der Hauptstadt an der Seine verknüpfen sollte. Es hieß „Iphigenie in Aulis" und war Racines Tragödie, von du Rollet zum Operntext umgestaltet und von Gluck in Musik gesetzt. Einigen Schwierigkeiten, die sich der Annahme und Aufführung des Werkes entgegenstellten (der Director der großen Oper, d'Auvergne, wollte es nur unter der Bedingung acceptiren, daß Gluck die Verpflichtung einginge, sechs Opern gleicher Art zu liefern), machte der Einfluß Marie Antoinettens, die einst Gluck's Schülerin gewesen und damals Dauphine von Frankreich war, ein rasches Ende. „Iphigenie in Aulis" wurde angenommen, und Gluck reiste im Herbst 1773 nach Paris, um sein Werk persönlich einzustudiren und in Scene zu setzen.

Es war der entscheidende Schritt, zu dem Gluck's ganzes künstlerisches Leben drängte, und er belohnte sich sofort auf das Glän-

zendſte. Die Franzoſen waren, wie kein anderes Volk, berufen, auch die Oper als ein Drama zu behandeln und zu betrachten, und bis auf den heutigen Tag fragen ſie, wenn die Italiener und mit ihnen immer noch die Deutſchen ſich dem ſinnlichen Reiz und der Träumerei des Tones hingeben und Handlung Handlung ſein laſſen, in erſter Linie nach dem „Buch", nach dem Libretto. Die Declamation Lully's und Rameau's ſchien die natürliche Vorläuferin der Gluckſchen Recitation zu ſein; die Vereinigung der Dichtung, des Wortes und der ſceniſchen Künſte zu der Geſammthandlung, wie Gluck ſie gedacht, war auch dort ſchon verſucht worden, und die Chöre, die für die Italiener nicht exiſtirten, nahmen im franzöſiſchen Drama lyrique, der Schöpfung Lully's und Rameau's und ihrer Dichter, die es in Frankreich nicht unter ihrer Würde hielten, Operntexte zu ſchreiben, an der Handlung bereits den lebhafteſten Antheil. Dieſen Drang zu dramatiſcher Action förderten überdies noch die Meiſter der komiſchen Oper, und ſo wenig ihr Haupt, der leicht bewegliche Gretry, Gluck verſtand, ſo hat doch auch er ihm, ohne es zu wiſſen und zu wollen, die Stätte bereitet. Zwar hatte auch die italieniſche Oper in Paris noch ihren mächtigen Anhang, der ſich dem deutſchen Maeſtro ſpäterhin gefährlich erweiſen ſollte, aber das dramatiſche Naturell der Franzoſen ſchlug die Widerſacher bald aus dem Felde und fiel dem Schöpfer der „Iphigenie in Aulis" unbedingt, inſtinctiv, ohne Widerſtand zu. Daß Gluck, der Deutſche, ihnen ungleich mehr brachte, als ihre mehr theatraliſchen als dramatiſchen Componiſten, mochten ſie ahnen, aber ſie hatten keinen Grund, ihn dafür chauviniſtiſch abzuſtrafen, wie ſie denn ſtets, auch jetzt noch, dem Genius, er ſei welches Stammes er ſei, unbedingte Heerfolge zu leiſten willens ſind. Und gerade der Umſtand, daß ſie in der „Iphigenie in Aulis" einen Zug ihres eigenen Weſens geadelt, erhoben, idealiſirt wieder fanden, bannte ſie an den Schöpfer des neuen großen Werkes. Man möchte es für eine Fabel halten, daß die Offiziere bei Achills großer kriegeriſch inſtrumentirter Arie in D-dur, die dem Kalchas und Agamemnon Rache ſchwört, falls ſie es wagen ſollten, an Iphigenien Hand zu legen, aufgeſprungen ſeien und

überwältigt von dem Feuer und der ritterlichen Leidenschaft der Musik die Degen gezogen haben, wäre es nicht durch unverdächtige Zeugen hinlänglich verbürgt. Das geschah am 19. April 1774, und dieser fabelhafte Erfolg wuchs mit jeder Wiederholung, wenn sich auch eine ähnliche Scene nicht zum zweiten Male ereignete.

Die Oper selbst ist immer noch ein Werk des Übergangs. Mit dem Sujet, das aus einer ganz anderen Welt als „Orpheus" und „Alceste" stammte, hatte Gluck auch einen anderen Stil zu finden, und dieser bot sich ihm nicht durchweg leicht und willig. Dort überwogen die lyrischen Verweilungen, hier drängte die Handlung ungleich energischer vorwärts, und an die Stelle zärtlicher, freudiger und schmerzvoller Ergüsse trat die Sprache des Muthes, des Trotzes, des Grimmes: es war das französische Pathos, in Opernverse gebracht, und diesem Pathos hatte sich Gluck, der Deutsche, der bislang in italienischer Manier componirt hatte, anzubequemen. Das ging nicht ohne Gewaltsamkeiten, ohne Sprünge und Lücken, und manche Hindernisse bereitete ihm auch du Rollet's Gedicht, das im Anschluß an Racine, der wieder dem Euripides folgte, die Mythe von dem Opfer behandelt, das Agamemnon in Aulis der erzürnten Artemis in der eigenen Tochter bringen soll. Man weiß, daß die Göttin schließlich den Willen für die That nimmt und, mit dem Blut einer Hirschkuh zufrieden, die Jungfrau zu sich entrückt. Der schwere Conflict des Vaters, der sein Kind zärtlich liebt, wird durch den Widerstand seiner Gattin und Achill's, der hier als Iphigeniens Verlobter auftritt, noch verschärft. Diesen, den jungen Helden, besiegt bei Euripides der feste Sinn der Todgeweihten, die sich von dem ersten Schrecken und Zagen zum reinsten Heroismus erhebt, und nur Klytaemnestra verharrt im Groll gegen den Gemahl, den sie der Grausamkeit zeiht — bei du Rollet ist Achill bis zuletzt entschlossen, sich dem König und dem Priester zu widersetzen. Der Einmischung der Göttin, die Iphigenien „rettend in eine Wolke hüllt", substituirt Racine den Selbstmord einer in die Handlung neu eingefügten Person, der Euriphile, die den Achill hoffnungslos liebt und, wie Iphigenie eine „Tochter aus dem Blute der Helena", von

dem doppeldeutigen Orakel als das eigentliche Opfer gemeint ist — du Rollet weiß, zum Vortheil des Ganzen; von dieser Euriphile nichts, weicht aber auch von der schönen Fassung des griechischen Tragikers ab und läßt den plötzlich erleuchteten Kalchas vorgeben, die Götter seien versöhnt, was sich denn wirklich zu bestätigen scheint: denn vom Himmel fährt der Funke, der den Scheiterhaufen in Brand setzt, der lang erhoffte günstige Wind erhebt sich, um die Griechen nach Troja zu führen, und in endlosen Tänzen und Gesängen werden Ruhm und Liebe gefeiert. Richard Wagner, der Gluck's berühmtes Werk bearbeitete, hat das Mißliche dieses Schlusses gefühlt und die Göttin, die uns ohnedies durch Goethe's unsterbliches Gedicht in ihrer milden Menschlichkeit ganz vertraut ist, wieder wie bei Euripides selbst erscheinen lassen, um das schöne, rührende Jungfrauenbild statt zu den Freuden der Hochzeit zu den Höhen ihres heiligen Dienstes zu führen. Ein unschätzbarer Gewinn. Die ernst geführte Handlung verbot geradezu den oberflächlichen Schauspielschluß, der nach Thränen und Todesschauern in Tanz und Schmaus ausgeht, und Dianens Amt, die dea ex machina zu spielen, verklärt sich durch die erhabene Rettung, die sie wählt. Zwar sehen Vater, Mutter und Geliebter die reine Tochter und Braut beklommenen Herzens scheiden, aber sie wissen sie in der Göttin Hut, und die fromme Weihe, die sich Aller bemächtigt, drückt auf den Ernst des Werkes ein ungleich edleres, passenderes Siegel als der Hymenaeus des Rollet'schen Gedichtes. Damit es aber nicht erlösche, statt kräftig auszutönen, faßt Wagner Alles, was Kalchas und die Griechen bei du Rollet von gloire und victoire singen, in den Schlachtruf: „Nach Troja!" zusammen. Ein Schluß, wie er dramatisch nicht besser gewünscht werden kann. Einzig in dieser Gestalt wird denn auch die aulidische „Iphigenie" noch heutzutage auf den deutschen Bühnen aufgeführt.

Gewisse andere Mängel des Textbuches konnte diese Änderung jedoch leider nicht beseitigen. Zwar davon, daß die Gestalten der Antike für die Oper der Neueren „unnahbare Wesen" seien, weil der Musiker vergebens „in der steinernen Brust nach dem klopfen-

den warmen Herzen fühle," mögen voreingenommene Theoretiker reden. Es wäre allerdings eine Thorheit, uns Moderne in eine Weltanschauung hineinzuzwingen, für die dem Volke das lebendige Verständniß fehlt, aber schließlich sind, wenn nur der Dichter die Kraft hat, das rein Menschliche in den Gestalten und den Stoffen der Antike herauszufinden, Ajas, Antigone, Iphigenie, Medea ganz so frei oder ganz so gebunden wie wir Menschen des neunzehnten Jahrhunderts. Gewisse Voraussetzungen müssen wir jedoch, wenn sie nur dem natürlichen und sittlichen Gefühl nicht zuwiderlaufen, stets, bei jedem Drama in den Kauf nehmen, und es ist uns im Grunde ziemlich gleichgültig, ob es die griechischen Götter und die über ihnen waltende Moira ist, an die wir glauben sollen, oder die Götter der Walhall und die Nornen, ob wir uns in den Vorstellungskreis des „Lear" oder den des „Wallenstein" versetzen müssen. Wir erkennen eine jede Gestaltung des religiösen und öffentlichen Lebens an und acceptiren sie ohne Mühe, wenn nur in den Menschen selbst die gleichen Empfindungen wirken, die auch wir verstehen, dieselben psychologischen und moralischen Gesetze, nach denen sich auch unser inneres Leben regelt. Nur wenn dies verletzt wird, wenn man unsere natürlichen und sittlichen Regungen verwirrt, werden wir zurückgestoßen, und Goethe wußte sehr wohl, was er that, als er seine Iphigenie die Lüge verabscheuen ließ, die sie bei Euripides unbedenklich ausspricht. Das wäre ein schweres Hinderniß für uns gewesen, und das vermied der große Mann, als er sein schönes, stilles und bewegtes Gedicht schrieb, mehr darauf bedacht, aus seiner eigenen vollen Seele heraus als aus dem Geist einer versunkenen Cultur zu schaffen. Und auch ohne solche „Modernisirungen", wenn wir es einmal so bezeichnen wollen, sind die größten und schönsten antiken Stoffe unserer neueren Dichtung gewonnen, wenn die Poeten nichts weiter thaten, als daß sie Herz und Sinne reden ließen, die zu allen Zeiten und bei allen Völkern vom gleichen Schlage sind. So hat uns Grillparzer seine Sappho, seine Argonautentrilogie und „des Meeres und der Liebe Wellen" beschеert, echte, fühlende, heißblütige Menschen, die sich, anstatt uns anzu-

fröſteln, warm an unſer Herz legen. Dagegen werden wir uns im Anſchauen von Hebbels gewiß doch bedeutenden „Nibelungen“ immer verletzt fühlen, wenn ſich die Burgunden, Gunther und die Seinen, zuletzt ſogar nach kurzem Bedenken der jugendlich-reine Giſelher auf Hagen's Seite ſtellen, um für ihn einzutreten und wider Wiſſen und Gewiſſen den Eid zu leiſten, „daß er kein Meuchler und kein Mörder ſei.“ Dies Inſtitut der Eideshelferſchaft iſt der Überreſt einer entſchwundenen Zeit, der in ſchreiendem Widerſpruch mit unſerem ſittlichen Empfinden ſteht!

Alſo nicht die Sphäre der Antike, nicht die griechiſche Schickſalsidee, das griechiſche Ethos und dergleichen Dinge ſchaden der vollen dramatiſchen Wirkung der „Iphigenie in Aulis“ des Rollet und Gluck. Außer der Plumpheit und Unwahrſcheinlichkeit des Schluſſes, dem man bei der widerſpruchsvollen Rolle, die der alte Kalchas ſpielt, nicht den geringſten Glauben entgegenbringt, ſind es Gründe künſtleriſcher Natur: der Textdichter hat es eben nicht vermocht, ſeine Geſtalten ſonderlich zu individualiſiren, und noch weniger hat er, wie Marx bereits bemerkt hat, mit dem ich mich in dieſem Punkte in völliger Übereinſtimmung befinde, die Handlung in einen großen Strom, der wächſt und ſchwillt, zuſammenfließen laſſen; ſie iſt ſchlecht geführt, zerſplittert und ohne dramatiſche und ſceniſche Höhepunkte. Ein einziges Mal ſcheint ein Gipfel in ſtetem, raſchem Fortſchritt erklommen werden zu ſollen: im zweiten Akt, wenn nach dem ſchönen Enſemble „Du Gott der Ehe, hör!“ der treue Arkas dem frohen Zuge den Weg vertritt und den Schleier von Iphigeniens Geſchick lüftet. Da tritt eine augenblickliche Erſtarrung ein, Iphigenie, Klytaemneſtra, Achill ſchreien auf, der Chor drückt ſein Entſetzen aus und die Theſſalier ſchwören, das blutige Opfer zu verhindern. Nun aber folgt eine Arie der Klytaemneſtra, die trotz der Vorreden Gluck's zur „Alceſte“ und zu „Paris und Helena“ dem alten Schema folgt, mehr muſikaliſchen als dramatiſchen Geſetzen dient und doch keines ganz erfüllt. Denn muſikaliſch iſt die Arie („Ach, zum Tode verdammt“) nicht reizvoll genug und dramatiſch iſt ſie zu ſchwach. Es bedarf keiner Worte, daß hier

nicht plötzlich der roh naturaliſtiſchen Forderung nachgegeben werden ſoll, die eine Arie ganz ausſchließen möchte, weil ſie dem Gang der Ereigniſſe in der Wirklichkeit nicht entſpricht. Es kommt nur darauf an, daß ſie zu rechter Zeit die Empfindungen, die die Bruſt einer dramatiſchen Perſon bewegen, zuſammenfaßt und mit den Mitteln und nach den Formgeſetzen der Muſik mit dramatiſchen Accenten ausſpricht. Sie iſt ſo wenig wie jeder andere künſtleriſche Vorgang eine Copie des äußeren, ſondern vor Allem ein verklärtes Abbild des inneren Lebens. Nur muß ſie an rechter Stelle ſtehen und den Empfindungsgehalt wirklich erſchöpfen. Eine formvolle Arie der Donna Anna bei dem plötzlichen Anblick der Leiche ihres Vaters würde z. B. ein Unding ſein, weil das jäh erſchütterte Gefühl unmöglich dazu gelangen konnte, ſich zu ſammeln und in einem großen Erguß zu entladen. Wenn ſie aber in Don Juan den Mörder des Comthurs erkannt und, zuerſt völlig faſſungslos, im wildbewegten Recitativ nach Luft gerungen, ſich dann beruhigt und den Hergang erzählt hat, deſſen Kataſtrophe ſie auf's Neue leidenſchaftlich ſteigert, dann ſchließt die Arie „Du kennſt den Verräther" dieſen Proceß auf das Glaubwürdigſte ab. Rache an dem Mörder iſt das große Thema ihres Lebens, und mit großen vollen Tönen faßt ſie es noch einmal zuſammen, nun ihr die Erfüllung geſichert iſt. Klytaemneſtra aber konnte unter dem Schlag, der ſie getroffen, unmöglich Zeit zur Faſſung gewonnen haben und viel zu beruhigt und darum unglaubwürdig fleht ſie den Achilleus in der gedehnten Arie um Schutz und Hülfe an. Was an anderer Stelle, in anderer Stimmung völlig berechtigt geweſen wäre, iſt hier ein bloßer Aufſchub, der uns ungeduldig macht, anſtatt unſere Erregung und Theilnahme zu ſteigern. Das iſt um ſo mehr zu bedauern, weil ohne dies Hemmniß der Akt bewegt zum Schluß geführt ſein würde. Denn im engen Zuſammenhange ſtehen das Terzett, die Arie Achill's, der den Bitten Iphigeniens nachzugeben und ihren Vater zu ſchonen ſich vorſetzt, ſeine große Scene mit Agamemnon, das heftige Duett der Beiden und Agamemnon's mächtig bewegter Monolog, der damit ſchließt, daß er ſich ſelbſt an der geliebten Tochter Stelle der zürnenden Artemis als

Opfer darbietet. Hier ſehen wir in der That eine längere Scenenreihe wachſen, ſchwellen und Frucht tragen und das dramatiſche Gefühl iſt wie das theatraliſche befriedigt. Dieſe Gipfelung iſt aber auch die einzige des Werkes.

Liegt es in dem Mangel ſolcher Concentrationen und Steigerungen, daß das Publikum, wie ich zu bemerken oft Gelegenheit hatte, auch wenn es der Oper die günſtigſte Stimmung entgegenbringt, nach und nach erkaltet und ſich erſt bei der eben erwähnten großen Scene des Königs wieder erwärmt, dann mag noch ein zweiter Umſtand ein herzliches Intereſſe niederdrücken: die politiſche Luft des Stückes. Auch dies iſt einer der künſtleriſchen Gründe, die der vollen Wirkung der aulidiſchen „Iphigenie“ hinderlich ſind. Künſtleriſch darum, weil die Muſik, wie wir geſehen, mit dem „ſtaats- und modegeſetzlichen Wirrwarr“ nichts anzufangen weiß und weil Gluck's weiſes Beſtreben ſelbſt dahin ging, in der Oper nur menſchliche, in Muſik verkündbare Motive ihre allgemein verſtändliche Sprache reden zu laſſen. Das iſt nun zwar anſcheinend in der „Iphigenie in Aulis“ auch der Fall. Die großen Volks- und Staatsintereſſen, die Euripides betont, ſind zurückgedrängt, die bräutliche und die Elternliebe lehnen ſich wider den harten Schluß der Gottheit auf. Immer aber bleibt doch der ganz außerhalb des Dramas liegende Raub der Helena und der Zug der Achaeer nach Troja die nothwendige Vorausſetzung aller dieſer Conflicte und für dieſe Intereſſen empfinden wir im muſikaliſchen Drama nichts. Iphigenie muß fallen, damit die durch ein Vergehen Agamemnon's erzürnte Göttin der in Aulis aufgehaltenen griechiſchen Flotte günſtigen Wind verleihe, und dieſe Wendung iſt doch wiederum nur nöthig, damit das nationale Preſtige der Griechen nicht leide. Was kümmert uns das? Es iſt uns vollkommen gleichgültig, weil die Muſik mit ihm nichts anzufangen weiß. Gluck mochte keine Ahnung davon haben, daß ihn die Politik, die er aus der Oper grundſätzlich verbannen wollte, heimlich doch mit ihrer kalten Hand berührte und über ſein kühnes, bedeutendes Werk einen eiſigen Hauch ſandte. Aber es iſt einmal geſchehen, und der Unterſchied wird uns nie leb-

hafter fühlbar, als wenn wir die „Iphigenie auf Tauris“ neben ihre Schweſter von Aulis ſtellen. Wie ganz iſt jene von warmem Leben erfüllt und wie akademiſch nimmt ſich dieſe neben ihr aus! Zwar Gluck's Ungewohntheit der neuen Aufgabe gegenüber that das ihrige. Die italieniſche Weiſe war noch nicht ganz verlaſſen, die franzöſiſche noch nicht ganz gefunden. Dort redete der Muſiker (den Gluck trotz ſeiner Theorie ſelbſtredend ebenſo wenig verleugnen wollte und konnte wie ſpäter Richard Wagner) mehr als der Dramatiker, hier mußte dieſem der Vorrang gebühren. Jetzt machen ſie ſich gegenſeitig den Rang ſtreitig, denn ein inniges Bündniß zu Beider Heil wie in der „Iphigenie auf Tauris“ haben ſie noch nicht geſchloſſen, und keiner gewinnt dabei. Der Muſiker bricht oft jäh ab oder greift zu kleinen Formen, um dem Dramatiker eine Conceſſion zu machen, der doch auch leer dabei ausgeht. Daher die unbedeutenden Liedweiſen der Klytaemneſtra („Wie freut ſich mein Herz“) und der Iphigenie („Die Liebe, durch die ihr mich ehret“), daher die langen recitativiſchen Scenen zwiſchen Mutter und Tochter im dritten Akt, die, vermeintlich dramatiſch, doch der Bewegung der Seele nicht genug thun. Und andererſeits die Rückſicht auf die franzöſiſche Balletluſt, der das dramatiſche Intereſſe ausſchweifend geopfert wird! Wer aber könnte alles Große verkennen, das ſolche Menſchlichkeiten goldſchwer aufwiegt? Wer Klytaemneſtra's G-Moll-Arie „Schleudre, Zeus, flammende Blitze“, die (nach dem Maß der muſikaliſchen Mittel zu Gluck's Zeit) wie im Wetter daherfährt? wer den von ſüßer Liebesſehnſucht beflügelten Zwiegeſang Achill's und Iphigenie's „Hymen! Stille unſre Leiden!“? wer endlich die ganz meiſterhafte Scenenreihe, die die Oper einleitet: des Königs eben ſo eindringlich declamirte wie muſikaliſch charakteriſtiſche Arie „Diana, du Erzürnte“, des Volkes energiſche Forderung, Kalchas' prieſterliche Erſchütterung, zu der ſich der Klageruf des Vaters geſellt, die Chöre, die die Ankunft der Königinnen melden, und der kurze, aber machtvolle Satz „Ihr Könige, ſo hoch, und doch Sterbliche nur!“? Fürwahr, ſtände das ganze Werk auf der Höhe dieſer zwar weder mit Mozart'ſchem Wohllaut getränkten, noch von Beethoven's leidenſchaftlichem

Titanenthum erfüllten, aber in ihrer herben, ſtrengen Einfachheit und Wahrhaftigkeit Zug für Zug treffenden, verehrungswürdigen Einleitung — es gäbe nicht viel, was ihm an die Seite zu ſtellen wäre.

Und Eins vor Allem! Man kann von der Oper nicht ſcheiden, ohne ihrer größten Zierde, der Ouverture, gedacht zu haben, mit der Gluck Alles übertraf, was auf dieſem Gebiete je geſchaffen war. Iſt ſie doch bis auf den heutigen Tag ein großes, unzerſtörbares Muſter geblieben! Im fühlbarſten Zuſammenhang mit dem Inhalt des Dramas legt ſie ihn ohne kleinliche Détailmalerei in großen tadelloſen, durchweg muſikaliſchen Formen dar und mündet, ohne Abſchluß, mit dem Dominantaccord direct in die Introduction (Agamemnon's Arie) ein. Das Thema dieſer („Diana, du Erzürnte"), das nebenbei bemerkt einer älteren Oper Gluck's, dem Telemach, entnommen iſt, eröffnet auch die Ouverture: es iſt ein qualvoller Aufſchrei, die Auflehnung des zerriſſenen Herzens gegen den göttlichen Willen. Dann ſetzt im Fortiſſimo das unverfälſchte C-dur ein (im gleichen Tempo des erſten Satzes, alſo im Andante, wie die Wiederkehr deſſelben Themas in den Chören der aufrühreriſchen Griechen im erſten Akt beweiſt): ein feſter, unbeugſamer Wille; lieblich, „wie die Roſe in der ehernen Hand" ruht in ſeiner gewaltſamen Haft ein Motiv holdeſter, jungfräulicher Anmuth, das Motiv Iphigeniens, und in durchdringenden Klagelauten fleht das Leid der Eltern um Mitgefühl, um Troſt und Beiſtand, immer wieder von dem Schickſalswillen gebieteriſch, faſt brutal zum Verſtummen gebracht. Man prüfe das Werk, ob ſich das nicht Alles ſo von ſelbſt, ſo einfach und natürlich der Empfindung aufdrängt, als hörte man den Muſiker aus ſeinen Tönen reden. Keine Deutungsſucht, die ſich ſo oft an der Ganzheit und Wahrheit der Kunſt verſündigt, könnte an ihrer ſchlichten, ſich ſelbſt erklärenden Größe herumklügeln; geſchweige denn hat ſie den Inhalt der Ouverture ausfindig gemacht und ausfindig machen können. Er liegt am Tage. Jeder muſikaliſche Sinn empfindet ihn, und wer ſich immer mit ihm beſchäftigt hat, Richard Wagner, der an Stelle des alten, für die Concertaufführung der Ouverture beſtimmten, angeblich von Mozart, nach

Marx von dem Berliner Hofrath J. P. Schmidt herrührenden Schlusses einen besseren gesetzt, Marx, Bitter u. A. kommen im Wesentlichen auf dasselbe hinaus.

Wie hoch Gluck mit dem Meisterwerk dieser Ouverture über den Durchschnitt der damaligen nur erst halbentwickelten Instrumentalmusik, auch seiner eigenen, hinausgewachsen war, das empfindet man nicht deutlicher, als wenn man das schwache Stück daneben hält, das er seiner Oper „Telemach" raubte, um es der „Armida" voranzustellen. Dort eine bewunderungswürdige Tondichtung, die ganz aus dem Geist des Dramas, das sie einleiten soll, geboren ist, hier eine beliebige Musiknummer, die man nach Gefallen dieser oder jener Oper voranschicken kann. Eine Thatsache, die uns an Gluck's künstlerischem Ernst irre machen könnte, wenn wir nicht schon aus der gewöhnlichen Durchschnittswaare, die er zwischen seinen größten Schöpfungen dem Publikum auftischte, den Schluß hätten ziehen müssen, daß der Reformator sich mit dem seichten Modecomponisten in ihm merkwürdig gut vertrug. Hatte er doch auch seinen „Orpheus" den Anforderungen des französischen Theaters angepaßt und seine edle „Alceste" um ihre reinsten Perlen betrogen, als er sie nach dem Muster eines alten Quinault'schen Dramas neu zurechtstutzen ließ und umcomponirte. Oder ist es ein Vorzug, daß du Rollet, der Bearbeiter, Alceste nicht durch den Lichtgott, sondern durch den Herkules dem Leben zurückgiebt? Erniedrigt diese Unterschiebung den Admet nicht auf's Tiefste? Hätte diese Rettung oder doch ihr Versuch nicht ihm, dem Gemahl, gebührt? Wir gewinnen nichts als eine theatralische Scene, in der Admet den Todesgott und seine Helfer — in die Flucht schlägt, und verlieren die wundervolle Scene der Fürstin im Hain vor Pherä, ihr Zwiegespräch mit Thanatos, den lieblichen Gesang der Kinder und so manche innige, ergreifende Einzelheit, die wir dem Theatergötzen mit Schmerzen zum Opfer fallen sehen. Und wie wächst das Bedauern, wenn man sich sagen muß: Gluck selbst hat sein herrliches Geschöpf in den Tod geschickt.

So sehen wir denn den Meister in Paris der französischen Phrase und Theaterpose verfallen und müssen doch eingestehen, daß

seine Hinwendung nach Frankreich eine Nothwendigkeit war, die seinen Genius auf die stolzeste Höhe trug. Daß rein ideal betrachtet noch günstigere Lebensbedingungen für ihn denkbar gewesen wären, die ihn zu glorreicher Reife gebracht hätten, ohne der keuschen Hoheit seiner Kunst ein Jota zu rauben, ist wohl richtig, aber auf dieser Erde gab es nun einmal kein Land, das ihm förderlicher sein konnte als Frankreich. Man verstand, man bejubelte ihn dort; zwar griff man ihn auch an, aber diese Kämpfe, an denen er sich selbst mit der Feder eifrig betheiligte, stärkten seinen Muth und seine Einsicht. Und hat er einige Pariser Unarten und Manieren angenommen, die seiner Kunst schadeten — der strenge Ernst des Deutschen ging ihm dennoch nicht verloren und jeder Besuch in seinem Wien gab ihn sofort wieder ganz sich selbst zurück. Nun er es, zum Heil für das Gedeihen und die Ausbreitung seiner Kunst, aufgegeben, konnte es ihm als Asyl nach dem glänzenden und verwirrenden Pariser Treiben wohlthun und nützen. Ohne Paris hätte er keine „Armida" und „Iphigenie auf Tauris" schreiben können, aber ohne sein Deutschthum und seine beständige herzliche Fühlung mit der Heimath wären sie auch nicht geworden, was sie sind.

Daß von diesen beiden großen Werken „Armida" trotz der leuchtendsten Schönheiten stark mit dem französischen Zopf verflochten ist, während „Iphigenie auf Tauris" sich hoch über die nationalen Schranken erhebt und eine Vereinigung von Größe und Innigkeit der Empfindung, von musikalischem Schönheitstrieb und dramatischem charakteristischen Ernst offenbart, die ihr zu allen Zeiten eine Ausnahmestellung bewahren und Macht über die Herzen verschaffen wird, ist wohl das Urtheil Aller, die sich eingehend und liebevoll in ihren Geist versenkt haben, ohne in eine blinde Parteileidenschaft wie Bitter gerathen zu sein, dessen frugale Natur in der „Armida" auch da noch Farbengluth und sinnliches Leben wahrnimmt, wo uns nur graue todte Flächen und hohläugige Puppen anstarren. An der vollen, unbedingten Entfaltung seines Genies hinderte Gluck schon das Quinault'sche Gedicht, das, zur Zeit seines Entstehens eine sehr schätzenswerthe, wenn auch stark akademische Leistung, zu Gluck's

Zeiten bereits überholt war. Daß er es doch wählte, trotzdem Lully es hundert Jahre vor ihm bereits componirt hatte, mag eine Huldigung an das französische Nationalgefühl, Ueberzeugung von der Trefflichkeit des Textes oder eine Art trotziger Laune gewesen sein, bei der denn freilich selten etwas Vollkommenes herauskommt. Er hätte den Franzosen eben einmal zeigen wollen, was aus dem Stoffe zu machen sei, um die alberne Insinuation zu widerlegen, daß nur seine Libretti seinen Opern ihren Erfolg verschafft hätten. Haben wir doch in der neueren Musikgeschichte ein ähnliches Beispiel an Verdi, der den Text des von Auber bereits in Musik gesetzten »Bal masqué« noch einmal vom Wirbel bis zur Sohle componirte. Was den Meister locken durfte, das war der große, rein menschliche Kern des Armidenstoffes. Was uns Tasso im „Befreiten Jerusalem" von der zauberkundigen Fürstin von Damascus erzählt, die den herrlichen jungen Rinaldo, die Zierde der christlichen Ritterschaft, ihren grimmigsten Gegner, in ihre Gewalt bringt, um ihn, dem sie den Tod geben wollte, von Liebe übermannt in ihre Wunderwelt zu entrücken, bis der Klang der kriegerischen Trompeten des Kreuzfahrerheeres den Jüngling zurückruft — das trägt die gleichen, großen typischen Züge wie der Orpheus- und Alcestenstoff, wie der Stoff des Don Juan, des Fidelio, des Tannhäuser. Schon manches Heldenthum ist so dem Zauber einer verweichlichenden Liebe verfallen und hat sich, zweigetheilt, mit blutendem Herzen losgerissen, die geliebte Verderberin dem Jammer und der Reue überlassend. Aber dieser große Inhalt konnte in der pedantischen Manier Quinaults unmöglich bewältigt werden. Die alte Perrücke hat die Höhepunkte zwar nicht übel herausgebildet, aber zwischen ihren blumigen Gipfeln liegt ödes Haideland, von Schemen bevölkert, die weder Fisch noch Fleisch, weder Menschen noch Geister sind, und die im Grunde nur beschworen werden, um aus dem einfachen Stoff ein fünfactiges Drama zu machen. Diese Schwächen des Gedichts haben sich denn auch sammt und sonders gerächt. Die langen, undramatischen Gesänge der Begleiterinnen Armida's, der Phenice und Sidonie, gehören zu dem Flauesten, was Gluck geschrieben,

die Arien des langweiligen alten Oheims der Fürstin, des Königs Hydraot, streifen unser Herz mit kaltem Hauche, und erst dann reckt sich Gluck zu seiner ganzen Größe empor, wenn nach einem für den heutigen Geschmack allzugedehnten, die Handlung nur verschleppenden, immerhin aber doch musikalisch stolzen und glänzenden Festgepränge („Seltner Ruhm, wenn an Trophäen nur die eigenen Kränze wehen") der verwundete Krieger das Unerhörte meldet, daß „ein einziger Held" (Rinaldo) die gefangenen Waffengefährten aus seiner Gewalt befreit, ein „Dämon des Kampfes". Diese Botschaft und ihre Wirkung sind Meisterzüge. Zuerst verstummt Alles wie erdrückt von dem Unglaublichen, dann, als hielte ein Unwetter den Athem an, um alsbald in aller Furchtbarkeit loszubrechen, singen die Soli im Pianissimo, abgebrochen, unter Pausen „Bringt ihm Schmach und Martertod", bis sich Alles, was sich nur um den Thron von Damaskus schaart, in der Begier nach Rache vereinigt und, wie in wildem Durcheinander, als griffen die Hände hier- und dorthin nach Waffen, in dem Wirbel der Triolen des Orchesters davonstürmt. Es ist das Muster so vieler Entrüstungsfinales geworden und eine deutliche Erinnerung davon ist unschwer in dem zweiten Aktschluß der Hugenotten zu entdecken. Hätte nur der vierte Akt der „Armida" Aehnliches aufzuweisen! Aber leider weiß er uns nichts als eine dürftige, platte und geschmacklose Episode zu bieten. Dieser dänische Ritter und sein Freund Ubald, die Rinaldo aufsuchen, um ihn zur Ehre und zur Pflicht zurückzuführen, sind es weiß Gott nicht werth, einen ganzen Akt hindurch das Merkziel der Betrachter zu sein, und fast wären wir zufrieden, wenn uns die Schrecken und Hindernisse, die sich ihrer Fahrt in den Weg stellen, nur erzählt würden. Armida sendet ihnen einen ihrer Geister unter „Lucindens", der Geliebten des Dänen, Gestalt, und sofort verfällt der edle Ritter auch der Täuschung; ja, er würde in des schönen Teufelsliebchens Armen seine Sendung schmählich vergessen, wenn nicht Ubald mit seinem Zauberstabe den Trug zernichtete und den Thoren zur Besinnung brächte. Nun aber erliegt sein Erretter der gleichen List. Ubald glaubt seine „Melisse" zu sehen und thut es seinem Gefährten in

Allem gleich. Natürlich revanchirt sich nun der Däne mit dem „diamantenen Schilde“ und die beiden Biedermänner können ihre Wanderung fortsetzen. Es ist eine Symmetrie, bei der der Ernst aufhört — denn von einem dramatischen Interesse kann bei einer so wohlfeilen Gaukelei ohnehin keine Rede sein. Selbst mit der Beseitigung der guten „Melisse“ hat man darum noch nicht genug gewonnen: die Bezauberung des Dänen genügt allein schon uns zu verstimmen. Man braucht gegen den alten Quinault, der sich um Lully und die französische Oper die größten Verdienste erworben und manchen Vers geschrieben hat, dessen elegante Melodik selbst die Sprache Racines, Corneilles und Voltaires übertrifft, nicht ungerecht zu sein, aber es giebt künstlerische Gesetze, die weder mit einem Katechismus der Dramaturgie und thörichten aprioriſchen Constructionen, die den Dramen der Antike entnommen für alle Welt und alle Zeiten gelten sollen, noch mit der Mode des Tages irgend etwas zu thun haben, deren Quelle vielmehr das einfache, natürliche Gefühl ist, auf das sich schließlich jede Kunsttheorie zurückführen läßt — und diese Gesetze werden nicht ungestraft verletzt. Wenn unser Interesse auf einen wichtigen Vorgang, den Kern des Dramas, Rinaldos Liebesbann, gerichtet ist, wollen wir nicht durch Nebendinge müßigster Art abgelenkt werden, und am Allerwenigsten ertragen wir Angriffe auf unsere gesunde Vernunft und unsere Genußfähigkeit durch Ungereimtheiten und wirkungslose Wiederholungen. Den blinden Lobrednern der „Armida“ sind diese Mängel des dramatischen Gedichts in Erinnerung zu rufen, ohne daß ihnen die Freude an den musikalischen Schönheiten, die auch der vierte Akt reichlich besitzt, verkümmert werden soll. Nur mögen sie, die in der „Armida“ das vollendete Musikdrama preisen, sich klar machen, daß jene Schönheiten mit dem *Dramatischen* nichts mehr zu thun haben.

Ueberdies befand sich Gluck's Naturell mit der romantischen Welt der Dichtung in Widerspruch. Es ist zwar ganz erstaunlich, was für süße, berückende Schmeicheltöne er seiner Leier zu entlocken gewußt hat, und, wenn man sich auf den zart getemperten Grundton des Ganzen einmal versetzt, dann hat man allerdings zuzu-

geſtehen, daß der Meiſter Schatten und Licht, Heldengröße und Liebesleidenſchaft, das ſtrenge Gebot der Tugend und den entnervenden Rauſch der Sinnlichkeit vortrefflich contraſtirt und eine Melodik gefunden hat, die uns in ihrer weltvergeſſenen Schönheitsſeligkeit wahrhaft „romantiſch“ anweht. Es kann zum Beiſpiel nichts Lieblicheres geben, als das große Orcheſterſtück, mit dem Rinaldo die Gärten der Armida betritt. Wie ein Blumenteppich breitet es ſich aus, und darüber hin wandelt ſchlummertrunken die Stimme. Und wie ſich hier Alles zum Ganzen webt, die blaue, lichtdurchfluthete Luft, das Rauſchen der Bäche, der Blumenduft, die Nachtigallen! Nichts iſt zuviel, und doch wird in den edelſten, maßvollſten Grenzen Alles geſagt, was der Componiſt ſagen wollte und konnte. Und zudem in ganz neuen Formen! Denn außer dem gleichartigen Satz im Elyſium des „Orpheus“ gab es nichts Aehnliches, kein Inſtrumentalſtück, in deſſen Grund die Stimme nur hineingewebt wurde; aber der Satz der „Armida“ iſt der ausgebildetere, vollkommenere von beiden, und nur erſt bei Wagner finden wir ein ähnliches principielles Verhältniß von Orcheſter und Singſtimme wieder. Solchen Thaten gegenüber giebt es nichts als Bewunderung. Und doch — die Aber niſten ſich überall ein — fließt nicht immer noch ein caſtaliſches Gewäſſer durch dieſe Aue? Prüft man die herrliche Muſik Gluck's an der Phantaſtik und der dämoniſchen Leidenſchaftlichkeit des Stoffes, iſt ſie dann nicht immer noch von einer unſchuldigen Lieblichkeit? Gluck war durch ein geheimes ſympathiſches Band mit der Antike verbunden: nicht mit dem prometheiſchen Aeſchylus, aber mit dem klaren, harmoniſchen Sophokles, und deſſen Geiſt iſt es, der durch ſeine Tondramen ſchreitet. Wen aber dieſer Unſterbliche geſegnet, der weiß von der ſchwülen, verſengenden Tropenſonne, von der fabelhaften Pracht des Orients, von dem heißen betäubenden Hauch, der den goldenen Harniſch der Mannesehre allein zu ſchmelzen vermag, nichts. Man denke ſich einmal den Stoff in den Händen Wagner's! Welch' andere Geiſter hätte er beſchworen! Schon ſeine Vorläufer, Weber, Marſchner — wenn ſie anders der romaniſche Stoff zur Compoſi-

tion gereizt hätte! Man braucht aber nicht einmal so weit zu gehen; auch würde die Vergleichung nicht ganz zutreffen, denn die harmonischen und orchestralen Mittel sind seit Gluck so vervollkommnet worden, daß auch ein geringerer Geist heutzutage mit bloßer Routine einen exotischen Spuk beschwören könnte. Nein, bleibe man auf dem Standpunkt der musikalischen Entwicklung zu Gluck's Zeit. Auch mit den damaligen Farben wäre ein glühenderes Colorit für den Venusberg von Damaskus wohl erreichbar gewesen, wenn ein gleichgestimmter Genius sie gemischt hätte. Der aber fehlte, und das größte Genie der Oper, das lebte, eben Gluck, konnte und wollte seinem ganzen Wesen nach von stärkeren Würzen nichts wissen. Was er vermochte, gab er redlich, mit genialer Kraft, und da schließlich nicht die Farbe an und für sich, sondern ihr Verhältniß zu den übrigen ihre Wirkung bestimmt, wußte er durch ihre geschickte Mischung und Contrastirung bis zu einem gewissen Grade zu erreichen, was seinem Naturell fehlte. Wir werden nicht müde, die süße Najadenweise „Kehrte ohne Blumen uns der Frühling wieder" und den reizenden Satz mit dem doppelten Echo zu hören („Durch Paradiese führt das Leben"), und nur wenn wir einige Takte von Mozart vernehmen, die den gleichen melodischen Zauber ohne die Nebenabsicht der Verführung athmen (man nehme irgend etwas, sei es aus „Idomeneo", »Cosi fan tutte« oder „Don Juan"), dann sagen wir uns, daß es eine unnahbare, keusche und kühle Natur sein muß, für die die Klänge im zweiten Akt der „Armida" schon eine verbotene Lockung bedeuten. Und was würde aus dem guten Rinaldo geworden sein, wenn die Elfen und Wassergeister des „Oberon" oder wenn die Bacchantinnen des Hörselbergs ihn bethört hätten? Ich halte die Wagner'sche verschwenderische Farbenfülle nicht für das Maß der Dinge und glaube, daß ein allzugroßer Aufwand den Ausdruck schließlich in's Gewaltsame und Marktschreierische steigert — aber die Vergleichung belehrt uns über Gluck's Wesen.

Nun höre man aber, welcher Wirkungen der außerordentliche Mann fähig ist, wenn die Charakteristik, die er geben will, seinem eigenen hoheitvollen Wesen verwandt ist, wenn sie ihm den Ausdruck

der Strenge oder jene Mischung von Süß und Bitter, von Ernst und Milde auferlegt, deren er vor Allem fähig ist; oder wenn die dramatische Situation den Musiker und den Declamator, den frei schaffenden Künstler und den überlegenen Denker zugleich in ihm herausfordert. Ganz herrlich, „gehalten und mit Hoheit", wie Gluck vorschreibt, tritt der junge Rinaldo zu Beginn des zweiten Aktes mit dem von ihm befreiten Artemidor auf (den man auf unseren Bühnen durch den dänischen Ritter zu ersetzen pflegt), und stolz und frei verkündet er sein reines Evangelium der „Freiheit". Spröde, unangetastete Jugendlichkeit in jeder Fiber! Wie machtvoll ist Armidens und Hydraots so unglaublich einfach gesetzte und instrumentirte Beschwörung der Geister mit ihrem später von der Singstimme aufgenommenen stereotypen Schritt vom e zum unteren h in Ganztönen („Der Rachlust nächtliche Geister"). Welch' ein tiefer Sinn liegt in der Molltonart, in der Armide sich von der Schönheit des schlummernden Feindes überwunden bekennt und die Dämonen, diesmal zu anderm Werk, herbeiruft: damit sie den Geliebten und sie selbst auf den Flügeln des Westes durch die Lüfte tragen. Durch das neuerwachte Gefühl bricht immer noch der Ton des Schmerzes: es ist eine Liebe in Trauer. Die Melodie trägt einen Flor und wir ahnen, daß sich die Wandlung in Armidens Herzen nicht zu ihrem Heil vollzogen hat. Und dazu flattert es in den Violinen und Flöten in Sechzehnteln, die den ganzen Satz begleiten: das Wehen der Winde, die das Geheiß ihrer Gebieterin erfüllen und das Paar der Erde entrücken. Und welch' eine Scene: die Beschwörung des Hasses und das Erscheinen der schlangenhaarigen Megäre! Man darf einige der üblichen Tänze darin, die sich bei der Schwäche der Gluck'schen absoluten Instrumentalmusik, wenn es die Darstellung des Bizarren und Furienhaften gilt, zu keiner charakteristischen Bedeutung erheben, gering achten — aber wie unheimlich rauscht der dreimalige Fluch des Chores im mezzo piano vorüber „Folg' ihm nach, unglückliche Armide, dem Gesang der Sirenen —", bis sich bei den folgenden Worten: „in des Verderbens Schooß" auf dem Worte „Verderben" (im Französischen steht abîme)

plötzlich mit einem einzigen Forteschlag die Hölle selbst zu öffnen scheint. Und die Nachtgespenster versinken, und Armide bleibt allein. Ihr Herz erbebt vor Grauen über die fürchterlichen Drohungen, und wie in „Paris und Helena" die Bratsche (die bei Gluck wiederholt, u. A. auch in der tauridischen Iphigenie eine ähnliche Rolle spielt) nach dem Verschwinden der Pallas, die den Liebenden ihr Verderben verkündet, wie ein schreckensvoller Nachklang in ihren Seelen im Orchester erzittert, so erzittern hier die Violinen, mit einem scharfen sforzando einsetzend, fort und fort, während die Arme in die Kniee sinkt und der düsteren Erscheinung nachseufzt. Ein einziges Mal, als sie die Liebe, den „Gott der Zärtlichkeit" anruft, schweigt die Unruhe, die Bässe verweilen auf ihrem Gang zum Orkus, und es ist, als bräche ein Lichtstrahl, ein Schimmer von Hoffnung durch das Dunkel. Dann bohrt der Schmerz aufs Neue, und ermattet, unter den rührendsten Klagelauten des Orchesters, sinkt Armide zusammen. Ein bewunderungswürdiger Satz und um seiner bescheidenen und doch so ausdrucksvollen Instrumentation willen zugleich ein Muster weiser künstlerischer Enthaltsamkeit! Er weist gerade so viel von Reflexion auf, wie der Dramatiker, der nicht blos der Gunst der Stimmung nachgeben kann, sondern nach einem Plane schaffen muß, bedarf (die zitternde Violinfigur ist selbstredend solch' ein Produkt künstlerischer Überlegung), aber ihre Früchte ordnen sich ohne Zwang und Aufdringlichkeit dem musikalischen und dramatischen Gefüge ein, das gerade an dieser Stelle zugleich den Stempel großer, freier Erfindung trägt. Und zu alledem ist der bedeutende Satz eine Probe von des Meisters Kunst, das Orchester für seine Menschen reden zu lassen, wenn diese selbst verstummen. Was Richard Wagner zu einem völligen System mit den Mitteln des symphonischen Orchesters (das er selbst dem Chor der antiken Tragödie vergleicht) und der sogenannten Leitmotive ausgebildet hat, das tritt bei Gluck zuerst, und zugleich viel auffälliger als später bei Mozart und Beethoven, bei denen sich nur vereinzelte Beispiele finden, auf. Erst Weber hat, obwohl nicht in bestimmtem Anschluß an Gluck, fortgeführt, was dieser begonnen. Man kann die Be-

deutung dieſer Erfindung (ſo darf man die Neuerung nennen) kaum beſſer als durch die Violinfigur der „Armide“ und die Bratſche zu Oreſts Arie „Die Ruhe kehrt zurück“ charakteriſiren. Es iſt eine gern erzählte und werthvolle Thatſache, daß Gluck Jemandem, der in der forthaſtenden Unruhe dieſer Bratſchen-Sechzehntel einen Widerſpruch mit Oreſts Worten: »Le calme rentre dans mon coeur« zu entdecken glaubte, zur Antwort gegeben: „Er lügt, er lügt! er hat ſeine Mutter getödtet!“ Frau von Genlis iſt die Erzählerin und ſie iſt es, die den ganzen Werth von Gluck's Neuerung, dieſer »invention de genie« vortrefflich verſtanden hat. In jener Arie des Oreſt verräth uns das Orcheſter ſogar etwas, was der dramatiſche Held verbergen möchte: ſchlagender kann die Bereicherung, die die Oper durch jenes Mittel erfahren, alſo wohl nicht dargethan werden. Das Orcheſter wird zur Hirn- und Herzkammer der Handelnden. Es „vergönnet uns, in ihre tiefe Bruſt wie in den Buſen eines Freunds zu ſchauen.“ Ein unvergleichlicher Gewinn! Man könnte noch von Anderm reden: von der klugen Technik des Meiſters, der mit dem Weckruf im fünften Akt: »Notre général vous rappelle« nur darum eine ſo ungeheure Wirkung erzielt, weil die bis dahin vorſichtig aufgeſparten Trompeten plötzlich wie eine Bombe in den weichlichen Frieden fallen und den Nebelſchleier zerreißen. Aber das iſt im Grunde nichts als ein guter Theatereffect, denn muſikaliſch iſt die Stelle durchaus ohne Bedeutung und an die Scene der Armida reicht ſie trotz ihrer erklärlichen verblüffenden Wirkung und des Beifalls, den ſie unwiderſtehlich entfeſſelt, nicht hinan.

Und damit wäre des erhabenen Werkes nun ſchon wiederholt gedacht, das Gluck's Schaffen krönen ſollte: der „Iphigenie auf Tauris“. Unter dem Zeichen der jungfräulichen Prieſterin der Diana war der Meiſter nach Paris gekommen — jetzt bereitete ſie ihm noch einmal einen großen, allgemeinen, nachhaltigen Sieg. Als ſie in Aulis, Agamemnon's Tochter und Achill's Verlobte, ſich zu der blutigen Opferung bereitete, ſpielte um ihre Lippen noch ein ſtrenger, ungelöſter Zug — das Leid auf der tauriſchen Halbinſel

hat ihn getilgt. Jetzt fließt ihre Seele von wehmüthiger Milde über, und mit dem reinſten prieſterlichen Oel ſalbt und ſegnet ſie ihren Erzeuger. Und doch war ihr Triumph nicht leicht, denn der Streit, der um die italieniſchen und franzöſiſchen Principien entbrannt war, hatte nicht geruht; er war im Gegentheil nur ſchärfer, leidenſchaftlicher geworden. Man hatte Gluck einen Rivalen gegenübergeſtellt, einen ſingſeligen kleinen Italiener, Piccini, und die „Gluckiſten“ und die „Picciniſten“ waren bald die Schlagwörter der Geſellſchaft. Zudem hatte „Armide“ nur langſam, nach und nach gefallen, während Piccini's „Roland“ einen Sturm von Enthuſiasmus entfeſſelt hatte, Grund genug, einen Eclat herbeizuführen. War es denn aber ganz unmöglich, einen Ausgleich zu ſchaffen? Konnte das franzöſiſche Drama nicht mit dem italieniſchen Geſang vereint werden? Oder, um es anders zu bezeichnen: konnte der ſtets nur auf dramatiſche Wahrheit bedachte Gluck nicht in noch volleren melodiſchen Tönen ſingen? durfte er nicht, ohne ſeinen Principien das Mindeſte zu vergeben, reichlicher aus dem Born der Lyrik ſchöpfen, die doch die Quelle aller Muſik iſt? Zwar zwiſchen Wahrheit und Lüge giebt es kein Bündniß — aber hier würde es ſich nur darum gehandelt haben, den Compromiß, den jede Oper zwiſchen Wort und Ton, Action und muſikaliſcher Form, dramatiſcher Bewegung und lyriſchem Verweilen zu ſchließen hat, zur vollſten Harmonie zu bringen. Gluck war ja doch kein Franzoſe, und er hatte von der italieniſchen Oper ſeinen Ausgang genommen. Ja, ein in den Krieg der Gluckiſten und Picciniſten als Zunder geſchleuderter Aufſatz „Über die Revolution der Muſik in Frankreich“ (den Siegmeier in ſeiner Briefſammlung „Über den Ritter Gluck und ſeine Werke“, Berlin 1837 mittheilt), hat gar nicht ſo ganz Unrecht, wenn er behauptet, Gluck habe im italieniſchen Geſang gethan, ſo viel er konnte, und fortfährt: „Was iſt's, was Agamemnon ſingt, wenn er bereit iſt, ſeine Tochter zu opfern? oder Klytämneſtra, wenn ſie auf den Knieen den Achill um Hülfe gegen einen Vater anfleht? .... Sind es nicht Arien, nach dem Zuſchnitt und dem Maße der italieniſchen?“ Und nur der Ärger giebt dem Verfaſſer dann die ungerechten Worte ein: „Und wenn

der Gesang darin gemein, die Modulation beschwerlich, der Gang eingeengt, gezwungen und das Thema schlecht verfolgt ist, sind sie darum wahrer und ausdrucksvoller?" Das ist häßlich geredet, aber es deutet richtig an, daß der Unterschied, sofern er nur die Form betrifft, gar nicht so tief und unüberbrückbar ist. Wollte man in der Oper nur declamiren und dramatisch agiren, so hätte man keine Musik und folgerichtig keine Oper mehr. Wollte man in ihr nur singen, wo bliebe dann das Drama? Dieselbe Form bleibt unter den Händen des eitlen Modedieners eine taube Hülse, während sie unter der Berührung des Mannes, der die Wahrheit will, und nicht den Schein, zur saftreichen Frucht wird. Der echte Sinn also und das Genie finden schließlich in jeder Form Gelegenheit sich zu bethätigen. Die Vollendung aber wird nur dann erreicht, wenn alle Factoren eines Kunstwerks sich die Hand reicheu. Sobald der Dramatiker Gluck singen würde, wäre das Vollkommene Ereigniß. Schon hatte er der Welt zahlreiche Beispiele dieses Höchsten gegeben, und in der „Armide" hatte er, dessen am 14. März 1778 im Pariser Opernhause aufgestellte Büste die Unterschrift »Musas praeposuit sirenis« trug, sogar den Sirenen ihre Weisen abgelauscht. Aber damit hatte er doch nur die unerläßlichsten Bedingungen des romantischen Stoffes erfüllt. Jetzt aber schuf er das Werk, das Allen genug thun sollte. Der Marmor belebte sich: ein wandelndes Götterbild. Man braucht nicht zu sagen, daß er dem „italienischen" Principe entgegengekommen sei, denn das Herrlichste in der „Iphigenie in Tauris" ist weder französisch noch italienisch, sondern deutsch; noch mehr: es ist Gluck selbst in seiner Verklärung. Nicht der französische Dramatiker hatte mit dem italienischen Sänger pactirt — rein äußerlich betrachtet mochte das so scheinen, — sondern der große Componist hatte das Geheimniß des goldenen Schnitts gefunden, das verborgene Gesetz der Harmonie aller Theile, den Punkt, auf welchem die musikalische Lyrik dramatische Bewegung wird und das Drama sich melodisch, mit lyrischer Ruhe ausathmet.

Ein gewisser Guillard hatte ihm das Gedicht gegeben: im Anschluß an Euripides, wie sich erwarten ließ. Nur daß er sehr zum

Vortheil für die Wirkung des modernen Dramas die jungfräuliche Prieſterin von dem Makel der Lüge befreite, die ſie bei den Hellenen nicht entadelte. Bei Euripides betrügt ſie den König, um den Bruder und ſeinen Freund zu retten, durch die falſche Botſchaft, Dianens Bild müſſe im Meere gereinigt werden, zur Sühne für den Eintritt der mit einem Muttermord befleckten Fremden in ihr göttliches Heiligthum — und nur die Entlarvung des Verraths verhindert die Flucht, die der übliche Maſchinengott, diesmal Pallas Athene, ſchließlich ex nube kurzweg befiehlt. Man weiß, daß Goethe die gleiche Läuterung nur noch edler, noch ergreifender vorgenommen: denn während an Guillard-Gluck's Iphigenie die Verſuchung gar nicht herantritt, erliegt Goethe's ſchöne Heilige bei dem erſten Unterfangen ein falſches Wort zu reden. Im keuſchen Feuer ihres Herzens verzehrt ſich die Lüge. Das Prieſterrecht „als eine Hülle" zu gebrauchen vermag ihre zarte ſittliche Scheu nicht, und offen, edel vertrauend giebt ſie ſich durch die Enthüllung des Fluchtplans in des Königs Hand. Die That eines großen, wahrhaften Dichters! Und wie hat Goethe dieſe „chriſtliche" Tugend dennoch mit den antiken Zügen zu verſchmelzen gewußt! Der Trotz der Tantaliden lebt auch in ihr, das Gefühl des Unrechts der Götter nagt geiergleich auch an ihr, und als ſie ſich, ſo nah ſchon dem langerſehnten Ziel, auf's Neue in die Wellen zurückgeſchleudert ſieht, da tönt „die heil'ge Lippe ein wildes Lied". Hier tritt der franzöſiſche Librettiſt beſcheiden zurück; ganz nur Milde und weibliche Scheu verweilt ſeine Iphigenie im Kreis der Empfindungen, die ſie in Aulis erfüllte. Nur von der bräutlichen Liebe weiß der Text nichts. Aber die Freundſchaft tritt in ihre Rechte. Als Iphigenie einen der unglücklichen Fremdlinge, die ſie an Dianens Altar ſchlachten ſoll, mit Botſchaft nach Argos ſenden will, um ihn und dereinſt ſie ſelbſt zu retten — da wählt ſie, unerklärlich gefeſſelt, den bleichen, von den Eumeniden verfolgten Oreſt. Er aber will ſein verfallenes Leben mit dem Blut des treuen, geliebten Pylades nicht erkaufen, und dieſen beſtimmt nach qualvollem Ringen mit dem Herzen des Armen nur deſſen Hinweis auf die immer gegenwärtige, entſetzliche

Qual, nach Argos zu eilen und von dort aus die Rettung zu versuchen. Und das Unwahrscheinliche gelingt. Als Oreſt im vierten Akt, bekränzt, den Todesſtreich erwartet, als die Prieſterinnen ihrer Oberin ungeduldig zurufen „Vollende!“, als ſich die Geſchwiſter nun erkennen, und der über die Flucht des Gefangenen ganz empörte Thoas in den Tempel ſtürmt, um mit Oreſt Iphigenien ſelbſt der Göttin und ſeiner Rache zu opfern — da erſcheint Pylades mit ſeinen Griechen und erſchlägt den Barbaren. Hier iſt der Augenblick der Maſchinengott, dem leider noch ein zweiter folgt: Diana ſelbſt, die den Scythen zürnend gebietet, den Argivern ihr Bild zurückzugeben, dem Oreſt ihren Schutz verheißt und ihn mit der Schweſter und dem Freunde nach Griechenland entſendet. Und ſchon kräuſeln ſich zu dem Schlußchor „Ewig zürnt die Gottheit nicht“ zu einer kleinen charakteriſtiſchen Figur die Wellen, die das Schiff mit den Erretteten, den Prieſterinnen und den griechiſchen Kriegern in die Heimath tragen ſollen.

Man muß den Schluß der Goethe'ſchen „Iphigenie“ vergeſſen, wenn man ſich der Gluck'ſchen rein und ungeſtört erfreuen will. Allerdings iſt der Ausgang bei Herrn Guillard plump und verletzend. Aber es iſt auch wohl zu bedenken, daß ein Muſiker mit der Goethe'ſchen Dichtung und ihrem Geiſt nichts hätte beginnen können: nicht einmal in Deutſchland und heutzutage, geſchweige denn in Frankreich und zu Gluck's Zeit. Die menſchliche, ausgleichende Milde, die das Ganze durchweht und die auch den heftigſten Aufruhr der Seele beſchwichtigt, beruhigend wie der herrliche Vers, der verklärt und bändigt, was in der Proſafaſſung alle Ketten ſprengt — ſie hätte für das *muſikaliſche* Drama nicht getaugt, das ganz zerfloſſen wäre, wenn die Dichtung ihm nicht ſchärfere Situationen, einſeitigere Charaktere geboten hätte. Bei Goethe reden Scythen und Griechen in der nämlichen lauteren Sprache, und *ſein* Thoas iſt trotz einiger rauher Regungen und blutiger Entſchlüſſe dem helleniſchen Maß nicht fremd: er kann die Geſchwiſter verſöhnt, großmüthig mit ſeinem letzten Worte „Lebt wohl“ entlaſſen — der Scythenkönig der Oper aber blieb weislich der

umdüsterte, von Hallucinationen geängstigte, schwarzgallige Barbar. Nur zu einem solchen König taugte das Scythenvolk, das der Componist gebrauchte. Wie hätte er es in seiner Gewaltthätigkeit und kannibalischen Freude sonst mit den Griechen contrastiren können, mit den Tempeljungfrauen, die dereinst (so variirt das Gedicht die Sage) mit Iphigenien an die ungastliche Küste verschlagen sind? Und wie fahren diese Taurier nun unter dem Dröhnen der Janitscharen zum Geschrei der Piccoloflöten charakteristisch mit naiver Wildheit daher! Der Librettist hat hierin also ganz Recht gethan. Und auch das sollte man ihm hoch anrechnen, daß er bis zu dem verunglückten Schluß die Handlung so langsam, so sicher vorwärts bewegt hat, immer auf die Ausweitung des Inhalts durch die Musik Bedacht nehmend. Fast jede lyrische Verweilung hat den schönsten Sinn, und dazu ist Alles in großen scenischen Bildern, unzersplittert, zusammengefaßt. In Wahrheit, dieser Text ist ein treffliches Beispiel dafür, daß die dramatische Handlung keines Siebenmeilenschrittes bedarf — wenn sie nur stetig, gleichmäßig fortschreitet, wenn sie sich nur nicht müßig niederläßt, wo die Rast vom Übel ist, und vorüber hastet, wo uns daran liegt ihr in's Antlitz zu sehen und ihre Rede zu vernehmen! Vollends im musikalischen Drama ist dieser langsame Entwicklungsschritt ein unendlicher Vorzug, der dem Wesen der Musik wie dem des Dramas gleich sehr entspricht.

So hatte denn Gluck auf der Neige seines Lebens noch ein Libretto gefunden, das seines Genius würdig war, und wie ein König belohnte er diese Schicksalsgunst. Welch' eine Perlenschnur, von dem ersten Solo der Iphigenie, die mit ihren Jungfrauen, vom Sturm erschreckt, zu den Himmlischen betet, bis zum ersten Auftritt des Thoas: diese Ergebung in den Chören der Priesterinnen, diese gefaßte Bitte in der A-Dur-Arie: „O du, die mich vom Tod errettet". Und wie groß und bewegt bleibt Orests Arie „Ihr, die ihr mich verfolgt", auch wenn man nicht mit Marx in der einfachen Scala des Orchesters, der primitivsten und typischesten Bewegung, die es geben kann, ein unabläßiges Hinabwühlen erblicken will „als gälte

es die letzte Zuflucht zu öffnen, das Grab". Und nun der süße Troſt in der unvergänglichen Arie des Pylades „Nur einen Wunſch" (»Unis de la plus tendre enfance«)! der hetzende Chor der Erinnyen, die Todtenfeier mit der Arie Iphigeniens, die ihr vorangeht, das Duett der Freunde, die etwas zu kleinlich beginnende, aber ſo feurig endende zweite Arie des Pylades, der feierliche Chor „Du, o Tochter der Latone!" Und zu Allem die durch Meeresſtille und Unwetter ſo mitten in die Handlung einführende Orcheſterintroduktion mit den Regienotizen der Partitur von Glucks Hand, von denen Marx erzählt: „Regen und Hagel — Der Sturm läßt nach — Sturm — Das Unwetter hört auf!" Es iſt der ſceniſche Sinn Lullys, der darin wieder auferſteht, und ein Hinweis auf die, die im neunzehnten Jahrhundert erſcheinen: Weber, Wagner. Daß ein ſolches Werk auch die Gegner entwaffnete, wer begreift das nicht heute noch? Der gute Piccini, der Glucks Bedeutung ſelbſt ſo edelſinnig anerkannte, war geſchlagen. Gluck konnte ſich in Frieden nach Wien zurückziehen. Er ſchrieb zwar noch — leider — wie in ſeiner rüſtigſten Schaffenszeit — einiges höfiſche Mittelgut, aber er trug ſich auch wieder und wieder, bis zu Thränen ergriffen, mit Klopſtocks „Hermannsſchlacht." Als er am 15. November 1787 die Augen für immer ſchloß, betrauerte ihn die Welt.

Iſt dem noch etwas hinzuzuſetzen, was ſeinen Ruhm vermehren könnte? Ich glaube nicht. Und kann er vermindert werden, wenn man die menſchlichen Schwächen nicht verſchweigt, die ſeinem Thun wie allem Tagwerk der Sterblichen anhaften? Gewiß nicht. Was er geſchaffen, genügt, ſie für alle Ewigkeit zu überſtrahlen. Nur eins: man ſollte ihn nicht auf Koſten Anderer erhöhen, wie das Bitter in ſeiner bereits erwähnten Schrift „Die Reform der Oper durch Gluck" (Braunſchweig 1884) gethan. Wagner hat zu wenig geſagt, wenn er in Glucks Reform nur eine Empörung gegen die Tyrannei der Sänger erblicken möchte, aber wenn Bitter bei der Betrachtung von „Paris und Helena" die Frage aufwirft: „Wo hat Richard Wagner einen ſolchen Triumph in ſeiner dramatiſchen Muſik und in dem Formalismus ſeiner Leitmotive zu verzeichnen?", dann

kann man doch nur die Achseln zucken. Was Gluck gethan, ist freilich mehr als eine Beugung des italienischen Virtuosenthums: er hat nach dramatischen Texten gesucht, er hat die psychologische Wahrheit des Ausdrucks über die Schönheit des Gesanges gesetzt, das Orchester hat er bereichert und zum Herzenskündiger seiner dramatischen Personen gemacht, Chor und Tanz der Handlung nach Möglichkeit sinnfällig eingefügt und in den bedeutendsten seiner Schöpfungen alle ausübenden Factoren mit dem Auge des Regisseurs zu einem theatralischen Ganzen vereinigt. Alles das hat Wagner auch gethan, aber was ihn weit über Gluck hinausführte, das war vor Allem die größere Kraft und Wärme seines Genius. Der erzwingt sich seine Vorrechte weit über den veränderten Zeitgeschmack und die fortgeschrittene Ausbildung der musikalischen und dramatischen Mittel hinaus. Und ist es so gar nichts, daß er das Recitativ, das sich bei Gluck immer noch, auch in den besten Fällen, mit einigen zwar nicht unrichtig declamirten, aber stereotypen, ausdruckslosen Phrasen und harmonischen Wendungen behilft, der früheren eigentlichen „Musiknummer" an Farbe und Leben ganz gleich gestellt hat, ohne darum die geschlossenen Formen völlig preiszugeben? Und wie er immer in seinen Theorien über das Ziel hinausschoß — einerlei! Wie sein musikalischer Reichthum, so ist auch seine dramatische Macht der seines großen Vorgängers weit überlegen: es wird an Beispielen dafür nicht fehlen, und wie viel Gluck und Wagner als Theoretiker mit einander gemein haben — ihr künstlerisches Naturell ist so verschieden wie Wasser und Feuer. Und ist auch das nichts Neues und Gewaltiges, daß Wagner die Einheit des Dramas nicht nur „in dem inneren Zusammenhange und den Charakteren", sondern auch in der äußeren Form hergestellt hat? ja, kann man daraus, wie Bitter es thut, gar eine Anklage gegen den modernen Meister herleiten? Kann man wirklich dem zersplitterten Gefüge der „Iphigenie in Aulis" mit ihren Recitativen, Arien, Chören, Tänzen, wieder Recitativen, wieder Arien u. s. w. vor dem großartig zusammengefaßten ersten Akt des „Lohengrin" den Vorzug geben? Dann hat Bitter es schmählich verkannt, daß sich

in der Musik der Geist den Körper „baut" und daß es darum eine durchgreifende That ist, die innere Einheit eines Dramas auch in der äußeren darzustellen. Shakespeares Technik ist nicht mehr die unsrige, aber Shakespeare konnte sich auf die seinen Genius so seltsam begünstigende englische Bühne berufen, die für die Phantasie zu jeder Zeit Alles sein konnte — was Gluck von der ganz anders gearteten französischen Bühne durchaus nicht zu sagen vermochte. Ich halte die von Wagner neu geschaffene Form für eben so wandelbar wie die der Arienoper italienischen oder französischen Charakters — aber daß sich in ihr ein ungleich stärkerer künstlerischer Genius als in der Form Glucks regt, das kann nur ein Blinder und Tauber verkennen. Es ist ein Verhältniß wie das der Form Glucks zu der Lullys und Rameaus.

Und noch in einem andern Punkte übertrifft Richard Wagners Reformwerk das des großen Gluck weit: in der unerbittlichen Stetigkeit seiner Entwicklung. Nachdem Wagner mit dem „Rienzi" einmal die romanische Welt, die seinem innersten Wesen fremd war, hinter sich gelassen und die Traditionen der alten Effectoper theoretisch verleugnet hatte, gab es für ihn keine Schwäche und keinen Rückfall mehr. Unentwegt verfolgte er die eingeschlagene Bahn, in beständigem Kampfe mit dem herrschenden Geschmack und Vorurtheil, ohne Aussicht seine Hoffnungen verwirklicht zu sehen, ganz auf sich selbst gestellt, nur dem Stern vertrauend, den er selbst sich gesetzt. Diese Treue gegen seine Ideale ist bewunderungs- und nachahmungswürdig, und ungemein lehrreich der Sieg, der wieder einmal einmal einer dämonischen Persönlichkeit zufiel, die nicht rechts noch links schaute und im Glauben an sich selbst auch Andere gläubig zu machen verstand. Dieser unerhörte Erfolg war aber keineswegs vorherzusehen und zu berechnen. Es hätte auch Alles in Trümmer sinken, der Spott Recht behalten, die von der Macht gestützte Ohnmacht nach wie vor der Kunst Gesetze vorschreiben können. Daß er trotzdem nicht wich noch wankte, krönt Richard Wagner mit dem vollsten Kranze, der einer sittlichen Großthat gebührt. Er gab Alles für seinen Glauben dahin, er hetzte eine ganze Welt gegen sich

— und das Verdienst dieser ist es nicht, daß er aus allen Anfechtungen schließlich doch als der Meister hervorging.

Leider hat Gluck, wie schon angedeutet wurde, diese Festigkeit nicht gekannt. Im Jahre 1762 war es, als er zuerst seinen „Orpheus", ein 48jähriger Mann, auf die Bühne brachte, das Werk, mit dem er die Reform der italienischen Concertoper begann — und schon ein Jahr darauf sagte er dem trefflichen Calzabigi, der ihn mit seiner Textdichtung so wirksam unterstützt, wieder Valet, um sich mit dem unvermeidlichen Metastasio zur Composition der Oper „Ezio" zu verbünden (ein Stoff, der schon Händel, Graun und Hasse gereizt) und damit den alten Trott aufs Neue einzuschlagen. Will man nun auch annehmen, dieser „Ezio" sei früheren Ursprungs als „Orpheus und Eurydike", was keineswegs erwiesen ist, so galt die Oper doch jedenfalls für eine Novität, und das Publikum, wenn es überhaupt für die Neuerungen des „Orpheus" Sinn und Empfindung gehabt, konnte nicht anders als annehmen, der Componist sei bekehrt zu der alten Erfolgs- und Erwerbsquelle, zu der süßen Gewohnheit der Concertarienoper zurückgekehrt. Und — „Ezio" oder nicht — es giebt andere Opern Glucks, die den Reigen seiner großen Reformopern schnöde unterbrechen, Opern, in denen keine Note über den alten schlecht geheiligten Hort hinausragt, La corona, Il Parnasso confuso, L'atto di Bauci e Filemone, und wie sie alle heißen, nun gar das leider letzte Werk des großen Mannes „Echo und Narcissus", das uns auf dem Boden eines albernen und langweiligen Textes eine flaue, charakterlose Musik bescheert. Man hat sich natürlich gefragt, wie dies bedauerliche Abirren vom Ziel zu erklären sei. Muthlosigkeit? eine Art Verzweiflung an der Möglichkeit, den Widerstand der stumpfen Welt zu besiegen? Aber nein doch, „Alceste" und „Orpheus" hatten in der auch nicht eben künstlerischen Pariser Umarbeitung gefallen, die Iphigenien hatten „durchgeschlagen", Gluck hatte über Piccini gesiegt, und sein Ruhm war ein unbestrittener. Zudem: wie konnte der sonst so willensstarke Mann sich solche Rückkehr zu den alten Formen erlauben, nachdem er sich mit seinen berühmten Widmungen

zur „Alceſte“ und zu „Paris und Helena“ ſelbſt die Hände gebunden? Wer ſeinen Schöpfungen ein ſo lichtvolles, ſcharf entwickeltes Programm hatte folgen laſſen, der war auf ſeine eigenen Geſetze verpflichtet, und der Satz »Noblesse oblige« band ihn ohne Gnade. Und trotzdem? Es iſt gewiß eine Art Entſchuldigung, daß Gluck die größtentheils für Wien geſchriebenen Feſtopern gleichſam „liefern“ mußte, weil er, wie Marx ſich ausdrückt, „diente“, und ebenſo begreiflich iſt es, daß ihn die Honorarbedingungen, die ihm die Große Oper in Paris mit größter Liberalität antrug, anfeuerten, gelegentlich ganz ſo in den Tag hinein zu componiren, wie heutzutage unſere geleſenſten Romanſchriftſteller, vom Gelde gelockt, nach der Bändezahl fabriciren, um des goldenen Regens deſto ſicherer zu ſein. Denn in der Seineſtadt trug ihm die aulidiſche Iphigenie ein Honorar von 20000 Francs ein, jede folgende große Oper den gleichen Betrag, und nach der Aufführung der dritten winkte ihm eine lebenslängliche Penſion von 1000 Francs, die ſich mit der wachſenden Zahl ſeiner neuen Opern noch ſteigerte — unbeſchadet ſelbſtredend der Honorare, die ihm jedes folgende Werk eintrug. War dies der Grund, daß ſich zwiſchen die Iphigenien, die Armida und die Umgeſtaltungen des „Orpheus“ und der „Alceſte“ in Paris die „beſiegte Cythere“ drängte, ein ſchon aus dem Jahre 1759 ſtammendes Werk, das im Jahre 1775 neuhergerichtet als Balletoper auf der großen Pariſer Bühne erſchien? Es iſt mir keinen Augenblick zweifelhaft, und an und für ſich wäre über einen ſolchen Geſchäftsſinn nicht allzu ſtreng zu urtheilen. Die Reform einer Kunſt wird aber dadurch discreditirt, und es heißt dieſe ehren, wenn man ihr ſolche Rückſichten ſo fern wie möglich wünſcht. Es entadelt den Genius, der zum Ziele gelangen will, nicht, wenn er mit dem Vorhandenen rechnet und es ſo klug in das Gewebe ſeiner Zwecke verflicht wie der große Apoſtel den Altar des unbekannten Gottes in Athen. Auch Wagner redete, als die Aufführung ſeines „Tannhäuſer“ in Paris bevorſtand, von den franzöſiſchen Componiſten mit für mein Gefühl ſchon nicht mehr ganz lauterer Klugheit rückſichtsvoller als ſonſt; auch er verſtand ſich dort zu einer kleinen Nachgiebigkeit,

indem er der Balletgier der Franzoſen ſoweit nachgab, daß er an Stelle des alten Venusbergs einen erweiterten, glänzenden, neuen zauberte, der künſtleriſch ganz gewiß entbehrlich war, — aber dieſe geringen, die Principien ſeiner Kunſt nicht ſchädigenden Conceſſionen bedeuten doch nichts gegen Glucks Abfall von der Wahrheit, von dem den Leſſing der Muſik kein Anwalt reinzuwaſchen vermag.

Noch eine andere Einſchränkung muß ich der aufrichtigſten Bewunderung Gluck's folgen laſſen, und dieſe entnehme ich ſeiner Neigung und Gewohnheit, ſeine älteren Opern zu plündern und die neuen mit dem Raube zu ſchmücken. Bitter gedenkt dieſer Thatſache mit dem ſonderbaren Zuſatz, daß die den früheren Werken entnommenen Wiederholungen und Überarbeitungen „auf das Deutlichſte bezeugen, wie ſehr in dem großen Meiſter von ſeiner Jugendzeit an der dramatiſche Gedanke lebte und nach und nach zur Vollkommenheit heranreifte.“ Mit einer ſo glatten, ſchönfärbenden Wendung darüber hinwegzugehen, vermag ich nicht, und der Umſtand, daß wir ähnlichen Erfahrungen bei Händel und Bach begegnen, beeinflußt mich nicht. Denn Händel war trotz ſeiner zahlreichen Opern niemals ein dramatiſcher Componiſt und Bach konnte bei dem Fehlen dramatiſcher Aufgaben, die er zu erfüllen gehabt hätte, unbedenklich auf ſeine früheren Schöpfungen zurückgreifen, da ſie faſt alle demſelben Empfindungskreiſe, demſelben Boden des religiös-kirchlichen Lebens erwachſen waren. Gluck aber als Dramatiker, als der Reformator der Oper, der dem jeweiligen Wort, der jeweiligen Situation wie kein anderer hätte folgen und aus ihnen den Ton emporblühen laſſen ſollen — Gluck wird allerdings um einen Strahl ſeiner Aureole ärmer, wenn man ihn für neue Vorwürfe von völlig anders geartetem Charakter Motive und ganze Sätze aus ſeinen älteren Werken benutzen ſieht. Rein melodiſche Einfälle, die ſeine Stärke nicht waren, mögen willig davon ausgenommen ſein, und es iſt kein Bedenken darin zu erblicken, wenn ein feſtlicher Reigen, ein Ballet, ein Marſch aus den Wiener Hofopern in der Armide oder den Iphigenien wiederkehrt. Aber die Verwendung eines älteren Motivs für eine neuzuſchaffende drama-

tiſche Scene könnte doch nur dann einen vollen Sinn haben, wenn die Situation ganz die nämliche oder doch eine ſehr ähnliche wäre — und ſelbſt dann wäre eine beſcheidene Dämpfung der Behauptung nothwendig, daß bei Gluck das Muſikaliſche ſtets aus dem Wort und der Situation entſtanden ſei. Daß der Meiſter vielfach klug und angemeſſen dabei verfuhr, ſoll nicht entfernt geleugnet werden. Wer vermuthet z. B. in dem ſchweren, ſtöhnenden Motiv der „Arie des Agamemnon“ (Iphigenie in Aulis), „Diana, du Erzürnte“, das auch die Ouverture einleitet, eine Arie des jungen Helden der Oper „Telemach“, der auf der Inſel der Circe die Dämonen nach ſeinem verſchwundenen Vater fragt? wer in dem Duett Ubalds und des däniſchen Ritters der „Armide“, „Laßt die ſüßen Gefahren uns fliehen“, eine Arie des Valerius aus der »Innocenza giustificata«, deren Inhalt die Hoffnung des alten Mannes wiedergiebt, ſeine Tochter, eine Veſtalin, von dem wider ſie erhobenen Verdacht gereinigt zu ſehen? und ähneln ſich hier wirklich die Situationen derart, daß daſſelbe Motiv geboten geweſen wäre? Im Gegentheil. Sehr auffallend wird auch jedem Kenner der größeren Gluck'ſchen Opern die Thatſache ſein, daß das kleine Sätzchen im Dreivierteltakt C-dur „Welcher Reiz, welche Majeſtät“ (Que d'attreits, que de majesté, womit der Chor Klytämneſtrens und Iphigeniens Einzug in Aulis begleitet, auf Tauris und zwar bei einer völlig anders gearteten Situation, nämlich der Todtenfeier Iphigeniens und der Prieſterinnen für den vermeintlich dahingeſchiedenen Oreſt, wiederkehrt — ein Thema, das wiederum ſchon im „Telemach“ und Gluck's »Clemenza di Tito« ſeine Dienſte verrichtet hatte. Dabei ſtellt ſich denn allerdings heraus, daß es, in Aulis ſehr ſchlecht am Platz, dagegen in Tauris ſeine Stelle auf das Schönſte und Würdigſte ausfüllt. Denn dort, wo es die Empfindungen einer raſch zuſammenſtrömenden Menſchenmenge gilt, entſpricht es in ſeiner reigenartigen geſammelten Ruhe dieſem ſeinem Vorwurf und der Äußerung höchſter Überraſchung und Bewunderung nicht entfernt, während es in ſeiner ſtillen wehmuthvollen Lieblichkeit, von den Wendungen nach Moll tieftraurig und klagend unterbrochen,

an dem Altar der Priesterin Dianens von dieser und ihren leidvollen Genossinnen gesungen, die Seele innig ergreift: denn so vertraut will uns diesen Armen das Weh erscheinen, daß sie sich in schneidenderen Schmerzenslauten nicht mehr Luft zu machen vermögen, sondern nur noch mit ernster, ruhiger Fassung den neuen Jammer hinnehmen und die Todten selig preisen, die dieser Welt der Sorgen entrückt sind. Noch Anderes ließe sich aufzählen: die Arie des Orpheus „Welch' reine Luft", die sich im „Ezio" findet, der berühmte Chor der „Alceste" „Welch' schreckliches Orakel", der dem »Telemacco« entstammt, die Ouverture der „Armide", die, für diese unzulänglich, ursprünglich gleichfalls für den „Telemach" geschrieben war. Armidens und Hydraots Beschwörung, die sich in »Le nozze d'Ercole e d'Ebe«, im »Telemacco« und »La clemenza di Tito« findet. die Gesänge der Furie des Hasses, die wiederum dem „Telemach" und „Paris und Helena" entnommen sind — der vielen Ballets nicht zu gedenken, die aus Gluck's „Don Juan", der bei der Betrachtung von Mozart's Meisterwerk noch zu erwähnen ist, in seine reiferen und berühmteren Werke übergegangen sind. Die Wahrheit verlangt eine deutliche Betonung dieser Thatsache, die des großen Componisten Vorrathskammer nicht allzu reich erscheinen läßt und die ihn leider vor der Anklage nicht schützt, an die Erreichung seiner musikalisch-dramatischen Ideale nicht immer seine ganze Kraft, seinen ganzen Ernst gesetzt zu haben. Freilich wie gewaltig bleibt trotzdem immer noch, was er geleistet hat! Aber einem Versuche gegenüber, Wagner auf Gluck's Kosten zu erniedrigen, gebietet auch die Gerechtigkeit, darauf hinzudeuten, daß der große musikalische Reformator des 18. Jahrhunderts von seinem Ziele oft weit abgewichen ist: ein Vorwurf, den gegen seinen Nachfolger im 19. Jahrhundert nur die Bornirtheit erheben könnte. Die Gelegenheit kommt auch noch, zu zeigen, worin Wagner geirrt hat. Aber man ehrt jenen nicht dadurch, daß man diesem Unrecht thut.

Von einem andern Umstand aber möchte ich nicht allzuviel Aufhebens machen: von der Anleihe, die Gluck zu Zeiten nicht nur bei sich, sondern auch bei anderen Componisten gemacht hat. Auf den

erſten Blick ſcheint ihn dieſe mehr als jene zu belaſten, dennoch kommt ſie, ſoviel man weiß, bei ihm außerordentlich ſelten und auch immer nur dann vor, wenn die Verwendung des älteren Motivs dramatiſch berechtigt oder nothwendig war. So hat Gluck jene Frage auf den Bericht des verwundeten Aront von der Heldenthat Rinalds »Un seul guerrier?« („Ein einz'ger Held?"), die Lully der Armide und dem Hydraot gleichzeitig in den Mund legt, ganz ähnlich wie dieſer componirt, aber aus dem trocknen Keim bei Lully entwickelt er einen energiſchen kleinen Muſikſatz, in dem ſich Staunen, Schrecken und Entrüſtung auf das Bündigſte ausſprechen. Seine Anlehnung wird alſo zugleich zum Gewinn. Auch in der Beſchwörung des Haſſes »Venez, haine implacable« folgt er Lully, und das Motiv zu dem prächtigen Einzug des Hydraot ſchöpft er aus deſſelben Componiſten „Medea". Über die Berechtigung zu dieſer letzten Aneignung kann man rechten; aber dort, in der „Armide", bei der Compoſition des nämlichen Quinault'ſchen Textes, war es faſt unmöglich, Anklängen aus dem Wege zu gehen, und jedenfalls ſchwierig, ſich von Reminiscenzen zu befreien. Auch kennt ja die Kunſtgeſchichte ähnliche Thatſachen von weit auffallenderer Art: Mozart hat aus hunderterlei muſikaliſchem Material, das ihm der Strom des Tages zutrug, unbekümmert um das Recht des erſten Beſitzers, die köſtlichſten Edelſteine geſchliffen und manches fremde Motiv auch ohne weſentliche Umgeſtaltung zu dem ſeinigen gemacht, und Shakeſpeare hat, noch viel ſcrupelloſer, ganze Dramen aufgenommen und umgeſchmolzen: ſtets zu dichteriſchem Gewinn, der ihm freilich bei der Ausnutzung völlig fertiger Werke leicht gemacht wurde; denn nur ein Stümper hätte ſie verſchlechtern können — was alſo mußte ein Genius wie Shakeſpeare aus ihnen machen! Und auf dies Vorrecht des Genies darf ſich in den uns bekannten Fällen auch Gluck berufen.

Noch einmal: dieſe Schlußbetrachtungen ſollen die Verdienſte des großartigen Mannes nicht ſchmälern, noch ſoll die kräftige Förderung, die er der Muſikgeſchichte gebracht, dadurch herabgeſetzt werden, daß man ſagt, ſie hätte eine noch weit bedeutendere ſein

können, wenn er sein Ziel beharrlicher verfolgt hätte. Das Ideal wurde nur darum neben ihn gestellt, damit der Wahrheit die Ehre gegeben und einem Andern nicht durch eine Übertreibung seiner Verdienste Unrecht gethan werde. Nur ein Thor würde ihm darum seine Huldigung versagen. Es ist immer schon ein Titanenwerk, was er vollbracht hat; die Geschichte aber hat uns mit großen Männern nicht so verwöhnt, daß wir nicht einen Jeden, der, um ewige Güter zu erlangen, wider den Strom schwimmt, als einen Propheten begrüßen und auf den Schild heben sollten. Und ein solcher war Gluck. Gönnen wir ihm die Stunden der Ruhe, da er behaglich im Fahrwasser eine Strecke wieder zurücktrieb. Wohlige Freude am Dasein und höfische Rücksicht verbanden sich eben in ihm, dem in geringem Stande Geborenen, seltsam und doch verständlich mit dem festen Sinn des Mannes, der allen Widerwärtigkeiten trotzt. Auch würden diese Bemerkungen nicht niedergeschrieben sein, wenn die blinden Lobredner Gluck's sie nicht gleichsam dictirt hätten. Wer eine Biographie schönfärberisch, abrundend schließen will, hätte sie vielleicht bei Seite gelassen. Hier gilt es aber nicht die Herstellung eines schmeichelhaften Portraits. Das Kunstwerk steht höher als der Künstler und die Kunst höher als das Kunstwerk. Der künstlerische Strom fluthet unablässig fort und nur in begnadeter Zeit ersteigt ihm wie die Schaumgeborene ein makelloses Werk, die Wonne der Welt. Im Übrigen wälzen die Wellen sich weiter, manch' köstliches Gebilde, manch' werthlosen Tand führen sie an's Ufer. Ihre Formen wechseln mit den Jahren und Jahrhunderten. In einer jeden vermag der große Mann seine Offenbarungen niederzulegen, und in einer jeden siegt schließlich nur das, was wahrhaft, was echt ist. Solche Siege der Wahrheit hat auch Gluck errungen, wie nach ihm Mozart, Beethoven, Weber und Andere mehr. Aber so völlig ins Nichts verstiebt die Form auch nicht. Steht sie wirklich im Bunde mit der Wahrheit, dann wird auch von ihr ein Theil bleiben, habe er auch nur den Werth eines einzelnen Steines am Bau der künstlerischen Entwicklung: ein Theil, der unzerstörbar ist. Und ein solcher Baumeister war Gluck gleichfalls.

Die Form der Arienoper, auch der „französischen“, ist heute zerbrochen — aber von der Form Gluck's hat sich etwas auf seine großen Nachfolger übertragen, um unter ihren Händen zu wachsen und neue, schönere Gestalt anzunehmen. Ohne das Gluck'sche Recitativ hätten wir Mozart's „Idomeneus“, hätten wir selbst das herrliche Gespräch Taminos mit dem Sprecher nicht. So hat sich Beethoven's Orchester aus dem Haydn's und aus jenem wieder das anscheinend Haydn so ganz fremde Orchester Richard Wagner's entwickelt. Und dieser wiederum reicht als dramatischer Declamator durch Weber, Beethoven, Mozart bis auf Gluck zurück. Und wie Lessing's Geist über dem deutschen Schauspiel als sein dramaturgisches Gewissen wacht, so steht der klare Geist Gluck's über unserer Oper. Mögen die kommenden Talente und Genies von ihm abweichen wie sie wollen, mögen sie Wagner überbieten oder zu Mozart zurückkehren, mögen sie mit den musikalischen Mitteln kargen oder verschwenden — einerlei: ohne den Geist Gluck's des Reformators wird ihnen kein musikalisches Drama gelingen, kein Mühen gedeihen. In seinem Geiste aber werden sie, wenn ihnen anders schöpferische Kraft beschieden ist, unwiderstehlich siegen.

II.

# Mozart.

# Die Entführung aus dem Serail.

Der 27. Januar 1756 hat der Welt einen Genius geſchenkt, deſſen Sprache die Muſik war. Alles, das Kleinſte wie das Größte, ward ihm zu Tönen, und auf dem ganzen weitgedehnten Felde der Muſik gab es nichts, was ſeiner Kunſt nicht erreichbar war. Man überſchaue ſein kurzes Leben, das nach fünfunddreißig Jahren endete, und die Werke, die er hinterlaſſen, weit über ſechshundert, um den ganzen Reichthum dieſes Königs zu begreifen. Es ſoll keine Einſchränkung ſeines unſterblichen Ruhmes und der Ehrfurcht vor der Strahlenkrone ſein, die ſein Haupt umflammt, wenn ich hinzuſetze, daß es gerade dem, der ſich in der künſtleriſchen Sphäre wie in ſeinem eigenſten Element bewegt, am Leichteſten widerfährt, daß er uns neben dem Gewaltigſten das Unbedeutendſte beſcheert. Er componirt eben wie wir athmen, und wir athmen nur in den glücklichſten Tagen ſtatt des Qualms der Städte die reine Luft der Berge. In der Sprache, in die wir gewöhnlichen Menſchen die Bewegungen unſerer Seele, unſere Gedanken und Empfindungen umzuſetzen verſuchen, müſſen wir das Tiefſte wie das Seichteſte ſagen. Was ſoll nun der thun, dem eine edlere Münze in den Schooß geſchüttet iſt? Der künſtleriſche Souverän unterſcheidet nicht mehr, was und wofür er zahlt. Wir haben ein Beiſpiel an Goethe, dem Alles zur Poeſie ward und der eben darum, wie er im „Fauſt“ den Schleier von den Geheimniſſen des Daſeins zu heben ſich heiß bemühte, auch die kleinen

Schnitzel des täglichen Lebens in Verse kleidete, so daß wir ganz erstaunt sind, aus der Hand dieses Titanen Widmungen, Stammbuchblätter und derlei winziges Zeug zu empfangen, das durch die Form wohl verräth, durch wessen Hände es gegangen, das aber von seinem Geist kaum einen Hauch verspüren läßt. Man könnte auch Rückert nennen, der, eben weil er, um einen landläufigen Ausdruck zu gebrauchen, die Verse „aus dem Ärmel schüttelte" und eine Versgewandtheit ohne Gleichen besaß, seine Einfälle oft so launenhaft rasch und leichten Sinnes zu Papier brachte, daß wir wahllos das Schönste und Unbedeutendste, das formell Abgerundetste und Flüchtigste neben einander sehen. Aber Rückert's Genie ist doch trotz seiner Beherrschung der Sprache und trotz seiner holden, wehmüthig gedämpften Liebesseligkeit nicht mit dem Genius Mozart's zu vergleichen, dem nur sein Namens- und Geistesgenosse, der andere Wolfgang, nur Goethe an die Seite zu stellen ist. Wie dieser ist er der Prophet der Liebe, der Schönheit, des harmonischen Maßes, wie dieser schüttet er aus seinem Füllhorn seine Gaben unaufhörlich, überschwenglich, wahllos aus. Darum wolle man es begreifen, wenn unter seinen Perlen und Steinen nicht Alles das Feuer seiner Seele aufgesogen hat, wenn auch Glasperlen darunter sind. Er äußerte eben Alles in Tönen, das, was ihm das ganze Herz bewegte, und das Unbedeutendste; er mußte singen und seinen musikalischen Formentrieb bethätigen, und dieser war zu groß, als daß ihm je eine Gestaltung seiner Einfälle mißlingen konnte. Nur ihr Inhalt steht nicht immer auf gleicher Höhe. Aber was bedeutet das für den glücklichen, vom Himmel so reich begnadeten Mann? Der hätte die Tadler, die seinen Genius verkennen möchten, beschämt; denn wenn sie über ein zierliches kleines Figürchen, das er geformt, die Nase gerümpft hätten, hätte er sofort ein Götterbild vor ihnen entstehen lassen. Dies gilt denen, die (und heutzutage sind ihrer Viele) seine Größe anzweifeln, seinen Geist für spielerisch halten möchten. Aber „Don Juan", „Figaro", die „Zauberflöte" reden mit ewigen Zungen; was er für seine Zeit war, ist kaum genug zu würdigen, und wer — nochmals — sein gesammtes Schaffen übersieht, wird immer

wieder bewundernd ausrufen, daß die Welt einen reicheren, musikalischeren Genius jedenfalls nicht hervorgebracht hat. Die Michelangelo's und Beethoven's erschüttern die Erde: aber die Rafael's und Mozart's stehen fest im Wogenschwall, und Allen, die nach der Schönheit suchen, strahlt ihr Licht wie die Leuchte des Pharus, ein Leitstern durch Nebel und Wolken bis in die Ewigkeit, den gesunkenen Muth aufrichtend, der bei dem Geschrei der häßlichen Unkunst und Unnatur, die sich als „Naturalismus" bläht, so oft zu sinken droht.

Als Wunderkind hat er von seinem Salzburg aus unter Führung seines Vaters mit seiner Schwester die große Welt besucht: Paris und London. Ein dreizehnjähriger Knabe begeisterte er durch sein Clavierspiel und seine eigenen Compositionen die Italiener und in Rom gab er jenen vielangestaunten Beweis seines fabelhaften musikalischen Gedächtnisses, indem er Allegris »Miserere«, das außerhalb der päpstlichen Capelle nicht zur Aufführung gebracht werden durfte, nach einmaligem Hören in der Peterskirche aus dem Stegreif niederschrieb. Er war vierzehn Jahre alt, als er in Mailand seine Oper „Mithridat" (Mitridate) zur Aufführung brachte, die ihm wie seine folgenden, »Lucio Silla«, »Ascanio in Alba« nach reichlichen Wiederholungen alle möglichen Ehren und Auszeichnungen eintrugen. Und wie die opera seria pflegte er die opera buffa und das Singspiel — er war eben überall heimisch und mit jeder musikalischen Form leicht vertraut. Das spricht nun aber gerade für die Gesundheit und die göttliche Kraft seines künstlerischen Geistes, daß ihn die frühen Triumphe in seiner Entwicklung nicht aufhielten und niederdrückten. Er verkümmerte nicht wie die meisten Wunderkinder, er rang sich durch und wurde ein Mann, ein Held. Selbst die unwürdigsten Fesseln, die ihm der Dienst des Erzbischofs von Salzburg auferlegte, und die gemeine Behandlung, die ihm dieser Gottesmann angedeihen ließ, lähmten ihn nicht. Er schüttelte sie, nachdem er sie lange ertragen, endlich in einer Wallung stolzen, gerechtesten Zornes ab, willens, lieber die Armuth als eine Erniedrigung zu erdulden. Und die Waffe, die sie

ihm zersprengen half, hieß „Idomeneus", oder, wie wir die Oper mit ihrem italienischen Namen zu nennen gewohnt sind: Idomeneo.

Er hatte die Oper, die den griechischen Jephtha-Stoff behandelt, die Sage von dem cretensischen König, der auf der Heimkehr aus dem trojanischen Kriege dem Poseidon das erste lebende Wesen, das ihm begegnet, zu opfern gelobt und seinem eignen Sohn zuerst unter die Augen tritt, als Festoper für München zu schreiben übernommen und sich mit dem Salzburger Hofcaplan Varesco über das Libretto leicht verständigt. Der Stoff war schon durch viele Hände gegangen, und Varesco hatte kein Bedenken getragen, sich fast genau einer Behandlung desselben anzuschließen, die von dem Franzosen Danchet herrührte und von einem gewissen Campra componirt im Jahre 1712 zuerst aufgeführt war. Zu Idomeneos Sohn Idamantes, der die Rückkehr des Vaters auf Creta täglich erwartet, haben sowohl Elektra, die unglückliche Tochter Agamemnons und Klytaemnestras, wie Ilia, die kriegsgefangene Tochter des Priamus, eine tiefe Neigung gefaßt. Idamantes entscheidet für Ilia. Da kehrt der König, der das furchtbare Gelübde bereits gethan, unerwartet zurück, und nun klafft der tödtliche Zwiespalt. Idomeneo hofft den Gott täuschen zu können, indem er Idamantes nach Argos entsendet, um Elektra dort auf den verwaisten Thron zu erheben, aber das Meer wallt auf und Poseidon fordert sein Recht. „Der Sturm wüthet immerfort. Die Cretenser entfliehen vor Furcht und zeigen im Chor durch Singen und pantomimische Tänze, welche zur Handlung passen, ihre Angst und Schrecken an und schließen damit den Aufzug." Nach Verwirrungen aller Art und nachdem das Land von dem Ungeheuer, das der zürnende Gott ins Land gesandt, schwer verheert ist, entschließt sich der König endlich sein Wort einzulösen, aber während in dem französischen Urbild Alles in Blut und Wahnsinnsgreueln endet, läßt Varesco den alten üblichen Sorgenbrecher, den deus ex machina erscheinen. Wie der Gott des alten Testaments statt des jungen Isaak, den Abraham zu opfern sich anschickt, einen Widder nimmt, Artemis statt der jungfräulichen Iphigenie eine Hirschkuh,

so erklärt sich auch Poseidon-Neptun mit dem Willen des Königs, sein Gelübde zu erfüllen, einverstanden; unterirdische Stimmen gebieten Idomeneo, zu des Sohnes Gunsten auf den Thron zu verzichten und Idamantes mit Ilia zu vereinigen — das ist Alles. Die grimmige Elektra räumt das Feld, und Preis und Dank schließen, wie üblich, das Werk.

Wie der Inhalt der Oper ganz den Bedürfnissen der opera seria angepaßt ist, so steht auch die Musik zum allergrößten Theil noch auf ihrem Boden: und das ist es, was sie dem Gefühl unserer Zeit entfremdet hat. Der echte Mozart ist in ihr noch nicht durchgedrungen, selbst der italienische Mozart nicht, geschweige denn der deutsche. Schon die Besetzung des Idamantes durch einen Castraten (del Prato), die Bevorzugung der (einzigen) Tenor-, die Zurückdrängung der Baßpartieen und die besonders gegen den Schluß der Oper sich häufende Arienfülle sprechen dafür, und es ist nicht zu verwundern, daß die alte steife und leblose Schablone auch seinen Genius in Bande geschlagen hat. Andererseits hatte er aber auch von der französischen Oper und in einigen Zügen sogar bis zu direkter Anlehnung an einige Vorbilder der „Alceste" (das Recitativ des Oberpriesters, das Orakel) von Gluck gelernt. Daß Mozarts musikalischere Natur sich satter und voller äußerte und sein Formensinn minder leicht als bei Gluck den dramatischen Bedingungen wich, versteht sich von selbst, aber der Einfluß ist in der Art der Declamation doch auffallend spürbar. Doch Mozarts Genius war bereits hinlänglich erstarkt, um sich in freieren Augenblicken selbstständig regen zu können. Dann vergißt er die kalte Tirade und die einer Virtuosenkehle zu Dank geschriebene Bravourpassage. Wenn Elektra und Idamantes zur Abfahrt rüsten, die Segel leise flattern, die Welle im Meere still ist „und Alles dem Herzen Ruhe giebt", dann senkt sich der blaue Himmel auch in des Meisters Brust und er singt einen lieblichen Chor (Nr. 16, E-dur), den Niemand als Mozart hätte finden und erfinden können. Und die holde Cavatine der Ilia „Zephyretten, leicht gefiedert", die freudigen und glänzenden Chöre, mit der die Trojaner ihre Freiheit, die Creter die

Rückkehr ihres Königs begrüßen! Und damit ist noch nicht zu enden. Trotz aller Rücksicht auf den italienischen Ziergesang kocht in den Arien der Elektra ein wildes Blut, und schwere Trauer spricht aus dem berühmten Chor des Volkes, das so eben den ganzen Jammer erfahren hat, der über das Haupt seines Königs hereingebrochen ist. Und so wäre des Quartetts und so manches compositorisch vortrefflichen Satzes noch zu gedenken, von der Instrumentation ganz zu schweigen, der Mozart mit fast unbegreiflicher Kühnheit ein völlig neues Feld erschloß. Das große Orchester, das er in München fand, gestattete ihm zu verschwenden, aber nicht darin, sondern in der weisen Vertheilung seiner Mittel, dem Aufsparen gewisser Instrumente bis auf den Moment, wo sie charakteristisch wirken, ihrer Individualisirung und dem dennoch festgehaltenen einheitlichen Grundton des orchestralen Gewebes, das von raffinirten Contrasten nichts weiß, beruht das Geheimniß und die Bedeutung der Mozartschen Instrumentation.

Trotz Allem war auch diese noch größeren Lebens fähig. Noch herrscht auch in ihr wie in der ganzen Oper zu sehr jene „antheillose Kunst", jenes Können, von dem das Herz nichts weiß. Mozarts Genius aber verlangte nach Leben, nach Freiheit. In der opera seria wandeln mehr galvanisirte Leichen als Menschen — nach diesen aber schrie er, nach Menschen von Fleisch und Blut. Und als sie ihm entgegenwandelten, lieh er ihnen auch seine eigensten, herrlichsten Weisen, schuf er etwas durchaus Neues, wovon die Welt bis dahin keine Ahnung hatte. In Wien sollte ihm diese Gunst des Schicksals werden: Wien und sein Kaiser entschädigten ihn für Salzburg und seinen ordinären Erzbischof.

Denn in Wien hatte der große Josef, seinem idealen Sinn und seinem reformatorischen Drange getreu, auch der Kunst frisches, heimisches Blut zuzuführen beschlossen und mit der Erhebung des Wiener Theaters zum Hof- und Nationaltheater eine wahrhaft schöpferische That vollbracht, die der deutschen Schauspielkunst die reichsten, bis auf den heutigen Tag wahrnehmbaren Früchte trug. Es geschah im Jahre 1776. Ein Jahr später machte er auch mit dem

Ballet und der italieniſchen Oper kurzen Prozeß und ſetzte an ihre Stelle das „Nationalſingſpiel“, das zunächſt freilich nur eine in deutſcher Sprache geſungene Oper bedeutete. Denn die deutſchen Componiſten ſchoſſen nicht wie Pilze aus der Erde, und gegen die im Norden gepflegte Operette Adam Hillers und ſeiner Nachahmer und Genoſſen, Schweitzer, Benda, Reichardt verhielten ſich die Wiener, mißtrauiſch gegen Alles, was diesſeits der Mainlinie geſchaffen wird, ablehnend. Auch ging des Kaiſers Abſicht nicht direct dahin, ein von Haus aus deutſches Kunſtwerk ins Leben zu rufen, das ſich ſtiliſtiſch von dem italieniſchen und franzöſiſchen gründlich und grundſätzlich unterſchiede. Wäre das der Fall geweſen, dann hätte er ſchwerlich dem alten Salieri, dem italieniſcheſten von Allen, eine komiſche Oper „Die Rauchfangkehrer“, zu der ein gewiſſer Auernbrugger den Text geſchrieben hatte, zu componiren aufgegeben. Ihm lag zunächſt nur daran, den Einfluß der fremden Meiſter und ihrer Manieren zu brechen und in einem der Kunſt geweihten deutſchen Hauſe auch der deutſchen Sprache zu ihrem Rechte zu verhelfen. Daß dieſe Einſchränkung des Welſchthums indirect auch auf den Kunſtſtil von Einfluß ſein müßte, mochte er fühlen, aber in ſeinem Plan lag dieſer Zweck nicht ſchlechtweg, und wenn er auch oft in ſeinem Eifer, Neues und Großes zu ſchaffen, irrte und die Welt überſchätzte — ſo kindlich unpraktiſch war er denn doch nicht, daß er glaubte, ſein kaiſerliches Decret könne die deutſchen Meiſter aus der Erde ſtampfen, die ſeinem Wien und dem großen Vaterlande eine deutſche Oper beſcheerten. Auch waren Umlauf, deſſen Singſpiel „Die Bergknappen“ am 18. Februar 1778 den Reigen eröffnete, Aspelmeyer, Ulbrich und wie ſie Alle heißen, gewiß nicht die Männer dazu. Überdies: mit dem, was in Deutſchland im engeren Sinne „Singſpiel“ hieß, der ihre Lieder und Geſänge am Faden des die Handlung entwickelnden Dialogs aufreihenden Operette, hatte die Wiener deutſche Oper principiell nichts zu thun, ſo gern ſie gerade dieſem Genre Aufnahme gewährte; auch „durchgeſungene“ Opern waren von dem Repertoire nicht ausgeſchloſſen. Aber im Volke war nun einmal der Singſpieltrieb rege und:

Mit dem Genius ist die Natur im ewigen Bunde,
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß —

was Kaiser Josef versprochen hatte, erfüllte Mozart; dem Willen des Reformators schüttete die Natur ihr reichstes Füllhorn in den Schooß. Maria Theresias Sohn aber ahnte nicht, welchem Kinde er zum Leben verholfen hatte. „Die Entführung aus dem Serail" war es, mit der das deutsche Singspiel mit einem Schlage vollendet das Licht erblickte.

Es war nicht das erste Werk, mit dem der Unsterbliche sich der heiteren Muse zugewandt hatte. Schon seine einaktigen Operetten „Bastian und Bastienne" (nach dem Französischen) und „Zaide" (mit Texten von Schachtner), Jugendarbeiten, von denen nur die erste zur Aufführung gelangte, hatten die Klaue des Löwen gezeigt. Daß er sie nicht im Stil von Adam Hillers „Jagd" und „Verwandelten Weibern", nicht im Liederstil wie jenes von unseren Altvordern vielgesungene „Als ich auf meiner Bleiche ein Stückchen Garn begoß" setzte, versteht sich von selbst — dazu war seine Durchbildung zu italienisch, seine Erfindung zu üppig und blühend, sein Formensinn zu groß. Aber von den zwei Seelen in dieses Mannes Brust, der italienischen und der deutschen, deren innige Vereinigung die Krone seines Schaffens bedeutet, („Don Juan" mit der Hinneigung zum Italienischen, die „Zauberflöte" mit dem Sieg des Deutschen), regte sich die zweite unwillkürlich, wenn das deutsche Wort ihn lockte, und nicht der Geist allein sprach ihm dann in den trautesten Klängen der Heimath, mit einer Empfindung, von der Italien keine Ahnung hat — auch die Form nahm auf dem Boden des deutschen Textes unwillkürliche deutsche Züge an und befreite sich von der dem Formalismus so leicht verfallenden italienischen Arienschablone mit genialster Freiheit und Sicherheit.

Des Textes hatte er sich bemächtigt, denn er war nicht für ihn geschrieben worden. Der Verfasser, Bretzner, hatte ihn für André bestimmt, der ihn auch componirt hat. Da es nun aber mit dem Schutz des geistigen Eigenthums in jenen Tagen schlimm bestellt war, sah Mozart kein Bedenken darin, daß ihm der Schauspieler

und Theaterinspicient Stephanie der Jüngere, der weder als Mensch noch als Künstler eines sonderlichen Credits genoß, das Libretto zurechtstutzte und daß er es zum zweiten Male componirte. Mozart ging mit Freude und vollstem Vertrauen an die Arbeit. Zu ändern gab es freilich mancherlei. Bretzner hatte an ein Singspiel im engeren Sinne gedacht und die Gesänge demgemäß nur als Einlagen betrachtet — mit einer einzigen, allerdings auffallenden Ausnahme, die die Krisis des Ganzen betrifft. Wie es in den Singspielen und den aus ihnen erwachsenen Opern Herkommen war, alles eigentlich Dramatische, Exposition und Katastrophe, dem Dialog zu überlassen, so hätte man sich auch nicht wundern dürfen, wenn in der „Entführung aus dem Serail", wie sie in Bretzner's Kopfe entsprungen war, die Entführung selbst für die Musik nicht bestimmt worden wäre. Deutsche, französische und italienische Werke, die letzteren vorwiegend heiteren, die ersteren bald ernsten, bald heiteren Charakters, tragen dies Merkmal der Singspielabstammung kenntlich an der Stirne: in Cherubini's „Wasserträger" bleibt Armand's Rettung durch den ehrlichen, biderben Helden der Handlung dem Wort überlassen, Méhul's „Joseph" giebt sich seinen Brüdern in einer Dialogscene zu erkennen, in Boieldieu's „Weißer Dame", in Rossini's „Barbier" erfolgt die Lösung auf gleiche Weise, „Fidelio", der „Freischütz" und „Oberon", die Opern Marschners weisen wenigstens Spuren dieser Behandlung auf, obwohl keine der letzteren den Gipfelpunkt des Dramas uncomponirt läßt, wie es die Opern der Franzosen thun. Die „Entführung aus dem Serail" hat aber, wie sie aus den Händen Stephanie's und Mozart's hervorgegangen ist, auch dies mit ihnen gemein: nicht nur die Entführung, auch die Errettung der beiden Liebespaare von dem drohenden Tode wird im Dialog erledigt, während beide Scenen ganz wie die vortrefflichen dramatischen und theatralischen Krisen der französischen Werke der Musik die dankbarste Gelegenheit zu bewegten Ensembles gegeben hätten, für die der Ton in jenen Tagen freilich noch nicht gefunden war: denn mit dem Kothurngang der opera seria konnte und durfte diese Bewegung nichts gemein haben. Nun hat aber Bretzner

wunderbarer Weise die Scene der Entführung ursprünglich doch als musikalisches Ensemble gedacht (nur diese, nicht auch die Lösung) und Mozart hatte die größte Lust, sie zu componiren. Sie stand, wie die jetzige Dialogscene, fast am Anfang des dritten Aktes, das heißt: sie folgte der Arie Belmonte's und der Romanze des Pedrillo. Dort wollte Mozart sie nicht belassen, wünschte vielmehr, der Librettist möchte sie an das Ende des zweiten stellen, das in Bretzner's Originalarbeit nach einem langen Dialog einen simplen, liedartigen Satz bringt. Daß mit dieser Umstellung andere nothwendige Änderungen verbunden gewesen wären, ist freilich gewiß, aber es läßt sich nicht absehen, warum diese nicht hätten beschafft werden können. Dem Schlußakt, der ohnedies eine Verwandlung bringt, hätte schon dadurch eine größere Fülle gegeben werden können, wenn Mozart sich entschlossen hätte, den Bassa singen zu lassen. War dies aber nicht möglich, mußte die Scene durchaus im dritten Akt bleiben, so läßt sich doch immer noch nicht einsehen, warum die Oper, wie Otto Jahn meint, dadurch so gänzlich aus den Fugen gerückt worden wäre. So empfindlich ist das architektonische Gefühl gewiß nicht, und auch in den größten Meisterwerken werden uns in dieser Beziehung ganz andere Dinge zugemuthet, als daß wir es schon wie eine Verrückung des Schwerpunktes hätten empfinden sollen, wenn das Ensemble, das Bretzner geschrieben und Mozart zu componiren die Absicht hatte, im Beginn des dritten anstatt am Schluß des zweiten seinen Platz gefunden hätte. Jetzt erst, da die Scene uncomponirt geblieben ist, bekommt es einen Stoß und zwar einen ganz empfindlichen. Jetzt sagen wir uns, daß der Componist sich die Sache zu leicht gemacht und seine wesentlichste Aufgabe umgangen hat. Wir würden hinzusetzen: so spricht unser modernes Gefühl, denn daß heutzutage die Verlegung des Höhepunktes der Oper in den Dialog unmöglich wäre, versteht sich von selbst — wenn nicht die Thatsache, daß Bretzner die Scene für Musik geschrieben und Mozart bereits dabei war, ihr seine Töne zu leihen, uns belehrte, daß auch das Gefühl der damaligen Zeit schon bewußt und unbewußt dahin drängte, den Gipfel des musikalischen Dramas

auch musikalisch zu behandeln. Mozart's Epigonen, Cherubini und Méhul hätten in den großen Lösungen des „Wasserträger" und des „Joseph" Lasten zu wälzen gehabt, denen ihre Kräfte nicht gewachsen waren — aber Mozart? dieser Gewaltige? Und dazu war es nicht einmal eine Last von tragischer Wucht. Der Formensinn hätte die köstlichste Nahrung erhalten, und Bestürzung, Schreck und Schmerz wären durch die von vornherein so harmlose Anlage des Ganzen abgedämpft, so daß sie nicht zu gar zu schweren Accenten hätten zu greifen brauchen. Wenn also der Satz schließlich doch uncomponirt blieb, so geschah es gewiß nicht aus einem Grunde künstlerischer Überzeugung, sondern aus der süßen Gewohnheit jener Tage, die sich so trefflich historisch erklären läßt. Im Singspiel wurden ursprünglich nur die rein lyrischen Partieen liedartig gesungen und zumeist waren es kleine, ausgeweiteter Formen nicht mächtige Geister, die dies Genre pflegten. Sie versagten, sobald sich ihnen ein verwickeltes Gefüge bot. Hatten doch auch die opera seria und das französische Musikdrama reich gegliederte, die Handlung von Person zu Person schleudernde Finales nur in den allerseltensten Fällen: und dort waren es Meister vom Fach (Contrapunktisten oder nicht), die sie componirten. Was sollten da die bescheideneren Gärtner im Weinberg des Singspiels beginnen? Und die Aufgabe wäre mit der minder steifen und typischen Handlung der aus dem Singspiel erwachsenen Opern eine weit schwierigere geworden. Denn — trotz einiger Versuche Gluck's auf dem Gebiet der einaktigen Operette — wer konnte es ahnen, daß sich unter den Händen eines der größten Tonmeister und vielleicht des begnadetsten Musikgenies, das je gelebt, das bescheidene Gefäß einst zum goldenen Becher wandeln würde, vom klarsten Wein bis an den Rand gefüllt?

Genug, Mozart ließ die Scene uncomponirt und machte dem Geist des Singspiels noch andere Concessionen. Er ließ die Oper (wie später den „Schauspieldirektor") mit einem allzu kleinlichen Rundgesang schließen, worin nicht vergessen wird, dem Bassa für sein großmüthiges Verzeihen Dank zu spenden. Daß dieser, ein

Renegat, bei Bretzner in dem jungen Belmonte seinen Sohn entdeckte, hatten Stephanie und Mozart demgemäß umgeändert. Statt des den zweiten Akt im Originaltext abschließenden kurzen Gesanges trat ein lebhaft bewegtes Quartett, in welchem die Liebenden sich zum ersten Male wiedersehen, alle Empfindungen, von der ersten Wonne der Begegnung, durch die Qualen der Eifersucht und den Schmerz der beleidigten Liebe bis zur Versöhnung durchlaufen, um in einem prächtigen Zusammenklang der Herzen und einem Hymnus auf die Liebe zu schließen. Statt des Monologs, der Bretzner's Arbeit einleitet, trat Belmonte's Arie „Hier soll ich dich denn sehen", ein Produkt Stephanie's, während Mozart selbst die Arie des Osmin „O wie will ich triumphiren" schrieb. Blondchen's und Osmin's Duett „Ich gehe, doch rathe ich dir", Blondchen's Ariette „Welche Wonne, welche Lust", Constanzens Arie „Martern aller Arten" sind weitere Früchte dieser Umschmelzung. Überall wurde, und mit jener einzigen Ausnahme stets mit vollstem Recht, das dürftige Original bereichert, der Musik ein breiteres Feld erschlossen und das Ganze aus den engsten Formen auf ein höheres Niveau, in eine reinere, wärmere Luft gehoben. Dazu kam noch die Rücksicht auf die Sänger — also doch etwas Unkünstlerisches, nicht der Sache, nicht dem verborgenen Quell des Kunstwerks, sondern der zufälligen Begabung, der Individualität dieser oder jener Person Entnommenes? Aber das ist ein Irrthum. Es ist immer noch das Merkmal des wahren Dramatikers, der sich die Bühnen erobern will, gewesen, daß er, ohne der Idealität seiner Gestalten das Mindeste zu vergeben, sie mit dem Blute derer tränkt und ihnen die Züge derer leiht, die sie dereinst darstellen sollen. Nur das Werk des Schwächlings ruht einzig und allein auf der Persönlichkeit des Schauspielers, weil es sie sklavisch copirt — für den Meister hat dies Vorbild nur die Bedeutung eines Modells, von dem er entnimmt, was ihm gefällt, das er idealisirt, wie es die Kunst ihm gebeut. So ganz ins Blaue hinein schafft kein wahrer Bühnenkünstler, und „aus der Tiefe seines Gemüths" malt nur ein Pfuscher ein Kameel. Auch Rafael, auch Tizian, auch Rubens

und Rembrandt bedurften des Modells, und ist darum die Madonna Sistina nicht mehr als die Fornarina? Auch Shakespeare schrieb für Burbage, auch Schiller entwarf, ehe er noch einen Vers seiner späteren Dramen geschrieben, die Besetzung nach dem ihm bekannten Personal von Weimar und Berlin. Und sind die Jagemann und Bethmann, Graff und Krüger gleichbedeutend mit der Stuart und der Jungfrau, Wallenstein oder Tell? Daß allzu viel Rücksicht auf die Person eines Sängers oder einer Sängerin dem Kunstwerk schaden kann — wer bezweifelt es? Auch hätte Constanze ohne Signora Cavalieri's „geläufige Gurgel" vielleicht ihren Coloraturzopf nicht erhalten — vielleicht auch nicht! Entstellt er doch selbst die tragische Hoheit der Donna Anna! Aber gewiß hat der vorzügliche Fischer Mozart's Phantasie bei der Schöpfung des Osmin beflügelt, vielleicht auch Fräulein Teyber, die das Blondchen, Adamberger und Dauer, die Belmonte und Pedrillo sangen.

Jedenfalls haben wir in diesem steten Bezug auf die Darstellung seines Werkes nur einen Beweis für Mozart's theatralischen Sinn zu erblicken. Einen würdigeren für sein sicheres Kunstgefühl, für den tiefen Ernst, mit dem er seine Aufgabe durchführte, für seine helle Einsicht in die Bedingungen seiner Kunst hat er uns in den werthvollen Briefen gegeben, die er mit seinem Vater wie über so Vieles, was ihn künstlerisch und persönlich bewegte, auch über die „Entführung" gewechselt hat. Der immer mißtrauische, bedenkliche und nörgelnde Alte, der, wenn überhaupt, seinen Sohn jedenfalls sehr unfreiwillig gut erzogen hat (dazu fehlte diesem Manne, dessen grämlicher und kleinlicher Sinn allerdings dem Leichtsinn des genialen Sohnes einen Dämpfer aufsetzte, die pädagogische Weisheit; er glaubte dem groß und feurig fühlenden, weichen Herzen seine winzige, jämmerliche Weltklugheit einimpfen zu können und war für seinen Adel ohne Verständniß) — also, der alte Mozart war wieder einmal unzufrieden gewesen und hatte gegen die unregelmäßigen Reime des bereits veränderten Textbuchs Bedenken erhoben. Da schrieb ihm der große Sohn am 13. October 1781:

„Was die in dem Stücke selbst sich findende Poesie betrifft, so

könnte ich sie wirklich nicht verachten. Die Arie von Belmonte: „O wie ängstlich", könnte fast für Musik nicht besser geschrieben sein. Das „Hui" und „Kummer ruht in meinem Schooß" (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen ist die Arie auch nicht schlecht, besonders der erste Theil, und ich weiß nicht — bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall mit all' dem Elend, was das Buch anbelangt? sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber Alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan gut ausgearbeitet ist, die Wörter aber nur blos für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bei Gott, zum Werthe einer theatralischen Vorstellung, es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsammt der Poesie zu Grunde gehen. Da ist es am Besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen — dann darf Einem vor dem Beifalle der Unwissenden auch nicht bange sein. Die Poeten kommen mir fast vor wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen; wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir ebenso untaugliche Musik als sie untaugliche Bücheln anfertigen."

Um eine Stelle in diesem merkwürdigen Schreiben nicht mißzuverstehen, möge eine andere daneben ihren Platz finden, die sich auf einen Vers in Constanzens Arie „Ach, ich liebte" bezieht, den Vers „Doch im Hui schwand meine Freude", über den Mozart seinem Vater am 26. September desselben Jahres geschrieben hatte: „Das „Hui" habe ich in „schnell" verwandelt, also: „Doch wie schnell schwand meine

Freude". Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Oper anbelangt, so sollten sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden."

Damit erst gewinnen wir einen klaren Begriff von Mozart's Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton, Text und Musik. Also nicht darum war es ihm zu thun, die Poesie der Musik gleichsam als gute Beute vorzuwerfen. Im Gegentheil: er hält auf einen reinen und schönen Ausdruck, aber er ist allerdings der Ansicht, daß das einzelne Wort nichts ausmacht, wenn nur die Situation an und für sich musikalisch und der Plan des Ganzen gut ausgearbeitet ist. Das hält er für unerläßlich — dann aber, ist diese Bedingung gewonnen, betrachtet er die Poesie auch als der Musik gehorsame Tochter. Das möchte scheinen, als entferne er sich weit von der Weise Gluck's, der sich vor der Composition eines Musikdramas zuerst zu vergessen bemühte, daß er Musiker sei, und der, wie man es kurz zusammenfassen darf, den Ton in den Dienst des Dramas stellte. Das that er allerdings: in den Dienst des Dramas, des dramatischen Ganzen, nicht aber des einzelnen Wortes. Schließlich aber berühren sich die beiden Auffassungen viel näher als man denkt, und das ist auch gar nicht anders möglich, denn ein jeder Genius, der in der Oper das Bündniß zwischen Wort, Ton und Handlung schließt, kann gar nicht anders als den Kern dieses Bündnisses an der richtigen Stelle suchen, mag auch bei dem Einen die Lust am Ton stärker sein als die an der Action, bei dem Andern umgekehrt. Was aber ist dieser Kern? Immer doch die Empfindung, die sich in Bewegung umsetzt und damit die musikalische Situation erzeugt. Das wußte Gluck, als er sich den Orpheus, die Alceste und Armide wählte, das wußte Richard Wagner, als er den „Tannhäuser" schuf, das wußten Beethoven und Weber, das wußte auch Mozart. Nicht das Wort, — die musikalische Situation war und ist bei Allen der Lebensodem des musikalischen Dramatikers, das erste Bild, das ihm aus dem Chaos der Phantasie entgegentritt; der Unterschied bei den einzelnen Meistern ist auch viel weniger ein principieller, als ein

individueller. Weil Gluck's musikalische Begabung minder reich ist als die Mozart's, läßt er gelegentlich unsern musikalischen Sinn auf Kosten des dramatischen hungern, und Mozart giebt sich gelegentlich wohliger und wonniger seiner Sangeslust hin, als es der dramatische Kern erfordert. Daß das Exempel selten ganz rein aufgeht, liegt in der Natur des in der Oper geschlossenen Compromisses, aber schließlich kreisen die Ringe doch ganz dicht um den Kern. Das Wort aber spielt bei dem ganzen Prozeß erst die zweite Rolle. Wir werden jedem Dichter mit Mozart dankbar sein, der uns den musikalischen Inhalt der dramatischen Situation auch in poetische Worte kleidet, aber ist er nur der rechte Gehülfe des Componisten als musikalischer Dramatiker, dann verschlägt es jenem nicht zu viel, wenn das Wort nicht Shakespeare's oder Goethe's und Schiller's würdig ist! Wir entsetzen uns über die zahllosen Albernheiten und Abgeschmacktheiten in dem Libretto der „Zauberflöte"; wären sie aber ausschlaggebend — das Werk hätte nun und nimmer die Freude der Welt werden können. Die ersten Worte in Wagner's „Rheingold" könnten wie vieles Andere im „Ring des Nibelungen" eben so gut durch etwas ganz Anderes und vielfach Besseres ersetzt werden, ohne daß die musikalisch-dramatische Situation im Mindesten darunter litte. Das Ideal ist es freilich, wenn Musiker und Dichter sich so eng verbinden, daß sie, wie Mozart es bezeichnet, „ein wahrer Phönix" sind, auch ist an so glänzenden Beispielen die Geschichte der Oper ja nicht arm, und es versteht sich von selbst, daß der Componist, hat er sich für einen bestimmten Wortausdruck entschieden, nun auch an die richtige Declamation desselben gebunden ist — aber die Auswahl selbst ist groß, und trotzdem bleibt im letzten Grunde, wenn man es nur richtig versteht, die Poesie doch „der Musik gehorsame Tochter". Steht der poetische Ausdruck einmal fest, dann hat der Musiker ihm vollauf gerecht zu werden (und in diesem Sinne bestimmt das Wort den Ton) — aber er steht doch nur darum fest, weil er für die betreffende Situation oder die Empfindung der dramatischen Person nach des Componisten und Dichters Meinung den besten Ausdruck bietet, und diese Situation und

Empfindung sind in ihren letzten Wurzeln Musik. In seinem tiefsten Grunde löst sich darum auch die Zwiespältigkeit des musikalischen Dramas auf. Wir sehen in der Welt der Erscheinungen Drama und Musik, Wort und Ton, die sich vermählen — und beide entspringen, sofern sie dies Bündniß wirklich eingehen können, doch nur derselben Quelle. Sie heißt bewegte Musik, tönende Handlung. Es ist nicht Schuld der Componisten, daß die musik-dramatischen Stoffe, in denen Ton und Handlung restlos aufgehen, nicht allzu zahlreich sind. Fast in alle drängt sich ein fremdes Element, bald ein dramatisches Motiv, das mit der Empfindung nichts gemein hat, bald ein lyrisches, das nicht dramatisch ist — aber das Ideal ist für alle wahrhaft Auserwählten dasselbe; wäre es das nicht, dann würde von den Musikern nicht so viel nach einer guten musikalisch-dramatischen Dichtung geseufzt werden. Klagt doch auch Mozart, daß die deutschen Dichter „das Theater nicht verstehen, was die Oper anbelangt".

Auch ein musikalisches Bekenntniß enthält der Brief des Meisters: das große und gelassene Wort, mit dem er sich über die Regeln hinwegsetzt. Wie ist es dem Bewußtsein unserer Zeit entschwunden, was Mozart in genialem schöpferischem Drange der Oper an neuen Formen und neuen Ausdrucksmitteln zugeführt hat! Glaubte doch Dittersdorf von Mozarts Orchesterbegleitung, die uns jetzt so maßvoll dünkt, sie übertäube den Sänger, und urtheilte der Kaiser, der dem Meister wohl wollte, doch über die Oper: „Zu schön für unsere Ohren und gewaltig viel Noten" — worauf Mozart mit berechtigtem Künstlerstolz erwidert haben soll: „Gerade so viel Noten, Ew. Majestät, als nöthig sind". „Des Verfassers Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren," staunte die Kritik an — ja, ja! wir müssen uns auf den Standpunkt jener Tage versetzen, um es ganz zu begreifen, daß auch schon vor Wagner ein musikalischer Dramatiker die Regeln durchbrochen und erweitert hat, wenn sich in der Gewohnheit trägem Geleise ihre Kraft verloren. Und was waren die „neuen Ideen" Mozart's, was der Geist, aus dem er schaffte? Zerbrach er die Regeln nur, um aller Form los und ledig

zu sein? Aber wir wissen, daß der Formensinn keines Musikers stärker und lauterer sein konnte als der seine. Was also that er anders, als daß er den Geist seines Werks und seine Gestalten den Körper, die Form neu erzeugen ließ? Die große Arie des „Osmin" zum Beispiel entfernt sich weit von anderer Menschen Weisen, und über ihr eigenthümliches Anhängsel „Erst geköpft, dann gehangen" giebt uns Mozart (in demselben Briefe, in welchem er über Herrn Bretzner's „Hui" den Stab bricht) die werthvollste Belehrung. „Das „Drum beim Barte des Propheten", schreibt er dem Vater, „ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein (Osmin's) Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaß und anderm Tone eben den besten Effect machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum f, sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten D-minore (D-Moll), sondern den weiteren A-minore (A-Moll) dazu gewählt." Wie groß! wie weise! Das ist der echte Künstler, der das Charakteristische mit dem Schönen paart, der auch über „Verzweiflung, Wuth und Schrecken" noch die goldene Sonne der Schönheit strahlen läßt. Und wie wohl zeigt er sich über die Mittel unterrichtet, durch die er seinen Willen ausführt. „Der Zorn des Osmin", schreibt er an anderer Stelle, „wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist." Das ist der Scharfblick des praktischen Genies. Keine theoretische Erwägung hat Mozarts künstlerische Thaten ins Leben gerufen: Blitz und Schlag, Inhalt und Form, Zweck und Mittel waren bei ihm und in seinen Händen eins, und am Liebsten ging er nicht denkend, sondern schaffend durchs Leben, leicht, heiter, wie ein fröhlicher Wanderer, den Zauberstab in

der Rechten, der Paradiese aus Wildnissen hervorruft. Aber seine Seele floß unterdessen von himmlischen Offenbarungen über, und galt es einmal über seine Kunst zu denken und zu reden, dann besaß er auch „Einsicht, hoher Dinge Kunde", und auf die einfachste Art hebt er den Schleier von den Geheimnissen seines Schaffens und der Kunst überhaupt.

So zeigte er sich über alle Bedingungen der Entstehung eines musikalischen Dramas wohl vertraut, und „vor dem Beifall der Unwissenden" durfte ihm „nicht bange sein". Bretzner, der begreiflicherweise von dem Eingriff in sein dichterisches Heiligthum nicht sehr erbaut war, legte einen entrüsteten Protest gegen die „Verbesserung" des Textes ein — Mozart konnte ihn ruhig über sich ergehen lassen, und sehr bald wird es Herrn Bretzner wahrscheinlich gar nicht unangenehm gewesen sein, daß Mozart ihm durch die Bearbeitung und die Composition seines doch gewiß nicht übermäßig geistreichen und originellen Opernbuchs eine Anwartschaft auf die Unsterblichkeit gegeben. Denn wo wäre dieser kleine Geist, wenn Mozart's Töne nicht wären? Auch die Wenigen, die zu der Musik bedenklich den Kopf schüttelten, kamen bald zur Ruhe, denn das Werk machte im wahrsten Sinne des Worts Furore. Auch Goethe wußte davon zu erzählen. Er hatte während seiner ersten italienischen Reise in Rom (1787) seine Singspiele „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villabella" umzuarbeiten beschlossen und sie zur Composition für seinen Landsmann Christoph Kayser, der ihm bereits zu „Scherz, List und Rache" die Musik geschrieben, und einige Lieder, eine Symphonie und Entr'acts zum „Egmont" componirt hatte, bestimmt. Gemeinsam gingen denn auch die Freunde an die Berathung und Umgestaltung, aber da trat Mozart auf und „die Entführung aus dem Serail schlug Alles nieder", schreibt Goethe. Kayser war verständig genug, den Kampf gegen den Genius nicht aufzunehmen. „Scherz, List und Rache" wurde vergessen und „Erwin" und „Claudine" blieben uncomponirt. Die „Entführung" aber zog durch Deutschland und gewann sich Aller Ohren und Herzen.

Und verdient sie unsere Liebe nicht heute noch, trotz der Bra-

vourpaſſagen der Conſtanze, die unbedenklich preisgegeben werden ſollen? Daß ſie eine Verirrung ſind, wurde ſchon ausgeſprochen. Ein pomphaftes, bombaſtiſches Heldenthum im Stile Lohenſteins ſpreizt ſich in der C-Dur-Arie und miſcht ſich wunderlich mit dem Flitter der Coloratur. Und zu welch' einer thörichten Rolle verdammt ſie den Baſſa Selim! Es iſt ja in allen Formen der Oper bei allen Völkern gebräuchlich, daß man eine Arie nicht nur als Monolog, ſondern auch als directe Anrede an eine Perſon behandelt, die dadurch zum Stillſchweigen verurtheilt wird — es iſt gebräuchlich, obſchon es nicht unbedenklich iſt, denn ſelten iſt der Inhalt der Arie oder des größeren Sologeſangs (wenn man jene Bezeichnung vermeiden will) derartig, daß der Hörer auf der Bühne zu keiner Gegenäußerung gelockt werden könnte. Immerhin iſt es in vielen Fällen begreiflich, daß er ſeinen Partner ausreden läßt: Achill thut es, wenn er in Gluck's „Iphigenie in Aulis" das Flehen der Klytaemneſtra, Iphigenie, wenn ſie den Racheſchwur der Mutter vernimmt; Ottavio während der ſogenannten „Briefarie", die urſprünglich an ihn direkt gerichtet iſt, Tamino und Pamina während der Arien der Königin der Nacht; Agathe bei den Neckereien Aennchens („Einſt träumte meiner ſel'gen Baſe"), Roſine bei der Es-Dur-Arie des Doctor Bartholo („Einen Doctor meines Gleichen"), und wo, wie in den letztgenannten Fällen, das Schweigen nicht ganz zweifellos zu motiviren iſt, drückt die Gewöhnung doch ein Auge zu. Steht doch ſogar die lange Trauerrede König Markes und halb und halb auch Wotans Abſchied von Brünnhilden auf demſelben Blatt! Aber die große Scene Conſtanzens mit dem Baſſa iſt völlig wie ein dramatiſcher Dialog gedacht. Schon die lange Orcheſterintroduction, die ſie eröffnet, verlangt von beiden Perſonen ein lebhaftes Spiel, die Worte der Arie aber laſſen nothwendig darauf ſchließen, daß der Baſſa Conſtanzens Bitten eindringlich zurückweiſt, ſo daß ſie ein Recht hat auszurufen „Doch dich rührt kein Flehen." Das Ganze ſetzt ſich alſo aus Bewegung und Gegenbewegung, Frage und Antwort, Bitte und Verſagen zuſammen — und doch iſt Conſtanze die einzige, die ihren Gefühlen im Geſang Ausdruck giebt, während der Baſſa lediglich

auf die Pantomime angewiesen ist. Diese Ungleichheit der Ausdrucksmittel giebt ihm aber den Anschein eines Taubstummen, und es zeigt sich wieder einmal, daß im Kunstwerk die Beurtheilung der „Wahrheit" auf einer Übereinkunft der Sinne beruht, die sich so ziemlich auf alle Mittel des Ausdrucks einzulassen bereit sind, wenn dieselben nur consequent festgehalten und proportionirt werden. Ein orangefarbener Ton scheint uns auf einem Rembrandt'schen Bilde, weil er so meisterlich zu den übrigen gestimmt ist, das zarteste Wangenroth darzustellen — man übertrage ihn auf ein Bild von Rubens, und wir sehen die Farbe eines Leberkranken oder Gelbsüchtigen. Im Stil Racines und Corneilles kann sich ebenso wie im Stile Shakespeares oder Calderons ein wahres Gefühl äußern — man vermische die Stilarten und man empfängt ein Gemisch von Unnatur und Häßlichkeit. In der Prosa, im Verse, jambisch oder trochaeisch, gereimt oder ungereimt, in der Musik, sei sie Mozartisch oder Wagnerisch, in der Pantomime, im Tanz, in all diesen verschiedenartigsten Ausdrucksmitteln liegt die Fähigkeit uns zu illudiren, wenn sich die Empfindung und die Kunst ihrer bemächtigt, und sogar im Marionettentheater nach Art des weitbekannten Théâtre Morieux können wir, sobald unsere Phantasie sich den Eindrücken willig hingiebt, die schönste künstlerische Illusion empfangen. Die Sinne passen sich eben den kleinen Verhältnissen dieser zierlichen Drahtpuppen vollkommen an, und wie das Auge sich auf ihr Maß herabstimmt, thut es auch das Ohr: der Knall einer Erbsenbüchse oder eines Schwärmers scheint uns die Stärke eines Kanonenschusses zu besitzen. So gewiß es uns nun aber unbegreiflich sein würde, wenn wir unter lebenden Menschen plötzlich eine Marionette wandeln sehen und dieselbe nicht als Marionette, sondern als Menschen betrachten sollten — so gewiß befremdet es uns, wenn eine Person in der Oper während eines langen, langen Musiksatzes ihre Empfindungen ohne Worte wiedergiebt. Was uns in der Pantomime ganz natürlich scheint, stößt uns hier ab. Die Convention der Sinne ist eben verletzt, verschiedene Ausdrucksmittel sind unharmonisch durcheinander geworfen. Kein anderer Grund ist es, der in den „Meistersingern"

aus dem bis zum dritten Akt zwar parodistisch übertriebenen, aber doch ungewöhnlich komischen Beckmesser bei seinem wortlosen Erscheinen in Sachsens Werkstatt plötzlich einen Verrückten macht. Er führt eine lange Pantomime auf, während die Personen in den „Meistersingern" und mit ihnen unsere Phantasie sich über den Gesang als das künstlerische Ausdrucksmittel vereinigt hatten.

Wie schön aber beginnt Constanzens B-Dur-Arie „Ach ich liebte!", wie bricht selbst durch das Arabeskenwerk ihres Allegro das Gefühl bei den Worten, auf deren Composition auch Mozart mit einer naiven Befriedigung blickte, „Trennung war mein banges Loos, und nun schwimmt mein Aug' in Thränen", und wie ist auch die (auf den Bühnen leider oft ohne allen Grund gestrichene) G-Moll-Arie ganz von elegischem Wohllaut erfüllt: „Traurigkeit ward mir zum Loose". Selbst die zierliche, bescheidene Sechzehntelfigur bei den Worten „Wieder in mein armes Herz" stört nicht; sie verräth zwar eine gewisse Eleganz, aber diese verträgt sich mit Constanzens vornehmem Bilde sehr wohl und sie unterscheidet die Arie von Paminens Cavatine „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden". Nichts ist trotz der hoheitvolleren, damenhafteren Haltung in ihr unempfunden, und die Empfindung ist ganz die nämliche, die das rührende Duett mit Belmonte im dritten Akt athmet: innig, tief, aber großsinnig und gehalten — man beachte nur die Worte „Ich nur zog dich ins Verderben", um inne zu werden, daß der Heroismus, der in der C-Dur-Arie „Martern aller Arten" einen grotesken und verzerrten Ausdruck angenommen, in Constanzens Charakterbild wohl angelegt ist. Selbst die Übertreibung dort gab uns Aufschlüsse über des Meisters Absicht, die in der Arie „Traurigkeit" und dem Duett so vollkommen hervortritt. Die treueste Liebe verbindet sich mit der Strenge der Lucretia, die vor dem Dolch, der ihre Brust durchbohren soll, nicht zurückscheuen würde. Und dieser Belmonte, wie trägt er so ganz die Züge des deutschen Liebhabers — „o wie ängstlich, o wie feurig", wie seine große und schönste Arie beginnt. Schwärmerei und Wagemuth vereinigen sich in ihm; er empfindet sentimental nach gut deutscher Art und giebt seiner Liebe den zartesten, innig-

sten Ausdruck, aber rein, klar und sicher ist Alles, was er thut. Noch ist der italienische Stil in seinen Arien kenntlich, aber in welcher opera seria fände sich ein Satz wie die kleine, bei aller Einfachheit so ungemein bezeichnende Auftrittsarie „Hier soll ich dich denn sehen?“ Ja, wo in aller Welt war eine Tenorarie zu finden, die denen Belmontes das Wasser hätte reichen können — mit Ausnahme der einen unvergleichlichen des Pylades in der tauridischen Iphigenie? Wie weit ihn seine Nachfolger an deutschem Wesen auch übertreffen, der Ahnherr ist er doch all der treuen Männer und verliebten Jünglinge der deutschen Oper: Taminos und Florestans, des Jägerburschen Max und des sanften Adolar, des Conrad im „Heiling“ und des Erik im „Holländer“, wie Blondchen kraft ihrer Ariette, „Welche Wonne, welche Lust“ die Stammmutter des Ännchen, der Fatime, der Marie in Lortzing's „Czaar und Zimmermann“ geworden ist. Ist nicht auch Pedrillo in seiner krampfhaft beherzten Arie „Frisch zum Kampfe“ vortrefflich gezeichnet, und wäre zum Lobe des Osmin noch etwas Neues zu sagen? Eine Prachtschöpfung, dieser schwerfällige, mürrische, mißtrauische und grimmige Muselmann, eben so köstlich in seinem phlegmatischen und doch so verbissenen Liede „Wer ein Liebchen hat gefunden“, wie im Duett mit Blondchen und seinen beiden Arien, aus deren zweiter eine wahre Kannibalenfreude jubelt. Kaum wird diese eigenartige, gar nicht wieder nachgeahmte (auch nicht nachzuahmende) Species des Humors, die nur der Genius schaffen konnte, an Originalität von Shakespeares Falstaff übertroffen. Und das übermüthige „Saufduett“, wie Mozart es nennt, mit der türkischen Musik, die uns gleich in der Ouverture in den Orient und die fremdartigste Stimmung versetzt und die unvergeßlich eindringlich in den beiden Chören wiederkehrt? Und das Meisterstück des Quartetts, das Otto Jahn mit Recht den ersten wahrhaft dramatischen großen Ensemblesatz der deutschen Oper nennt? Ein „Heureka!“ Mit der „Entführung“ war ihr ein göttliches Wahrzeichen errichtet: göttlich, denn der Genius hatte es geschaffen! Dittersdorf war gewiß ein trefflicher Meister, und sein „Doctor und Apotheker“ mußte in seiner gemüth-

lichen Portraitirung des Philisterthums die Luft unserer Vorfahren sein — mit der „Entführung“ aber wuchs die deutsche Oper aus den Niederungen der Wochentage in die Regionen der großen, reinen, ewigen Kunst empor. Jetzt wußten die kommenden Geschlechter, in wessen Spuren sie zu wandeln hatten!

## Figaro's Hochzeit.

»La folle journée« ou »Le mariage de Figaro«, Comédie en cinq actes en prose par M. de Beaumarchais. Réprésentée pour la première fois par les comédiens français ordinaires du Roi le mardi 27. avril 1784.« Endlich! denn dieſer „Première" war ein wahres Schlachtgetümmel von Verboten und Freilaſſungen, Anklagen und Lobpreiſungen, Ankündigungen und Widerrufen voraufgegangen. Fünf Jahre lag das Stück in des Autors Mappe, vier Jahre dauerte der Kampf um die Gewährung ſeiner öffentlichen Darſtellung, und der Sieur Caron de Beaumarchais, der ſo gern der Unterdrückte war und für die Unterdrückten eintrat, der ohne einen Gegenſtand, der auf effectvolle Art für den Scandal, für Freiheit und Gerechtigkeit zugleich ſorgte, nicht leben konnte, hatte wiederum das große Glück, der Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerkſamkeit zu ſein, wie er es in ſeinen berühmten Proceſſen, in ſeiner Angelegenheit mit dem ſpaniſchen Archivar Don Clavigo y Flaxardo war. Es iſt der Beaumarchais Goethe's und doch nicht, bis auf *einen* Zug vielleicht, die intereſſante Miſchung von Gluth und Kälte, von Leidenſchaft und herriſcher Überlegenheit in der Dictatſcene. Der wirkliche Beaumarchais, der Beaumarchais der Geſchichte hätte das wichtige Document nie gläubig zerriſſen, wäre niemals in die beſinnungsloſe Raſerei des vierten Actes der Goethe'ſchen Tragödie verfallen. In dieſem miſchten ſich der Drang zu wirken und zu ſchaffen mit der Neigung, geſehen zu werden und zu

glänzen, feinſte Klugheit und das Vermögen, Alles zu ſeinen Gunſten zu wenden, mit einer gewiſſen pathetiſchen Größe, die immer nur einer edlen Sache und nie ſich ſelbſt die Ehre zu geben ſchien. Kampfbereit und kampffähig, mit der Schwungkraft und der Schärfe ſeines Geiſtes, der Ausdauer ſeiner Nerven, der Beredtſamkeit ſeiner Zunge und ſeiner Feder war er ein gefährlicher Gegner, die Verkörperung des genialen Parvenus und als ſolcher der natürliche Feind des Beſtehenden, der geborene Herold der Revolution! Wie mußte dieſem Manne dieſer Lärm erwünſcht kommen, und wie erreichte er wieder einmal ganz was er gewollt! Das Théâtre français hatte ſich dem Stücke im Jahre 1781 bei ſeiner erſten Einreichung nicht verſchließen wollen, aber der König war gewarnt und von der Lectüre ſo entſetzt, daß er ſein Placet zur Aufführung verweigerte. Nun begann eine Hetzjagd, gegen die der Streit um Molière's „Tartuffe" ein Kinderſpiel war. Und was war die Schuld des Verfaſſers und ſeines Werkes? Beaumarchais ſelbſt thut, als wüßte er gar nicht, um was es ſich eigentlich handelt. Er wundert ſich, daß man ſchon gegen ſeinen „Barbier von Sevilla", den er doch nur »se livrant à son gai caractère« geſchrieben habe, ſo feindlich vorgegangen ſei. Das Stück habe trotzdem gefallen, und er habe, durch den Beifall ermuthigt und durch den Prinzen Conti »de patriotique memoire«, dieſen „großen Charakter, dieſen erhabenen Fürſten" geradezu aufgefordert, eine Fortſetzung des „Barbier" zu ſchreiben, den „Tollen Tag oder die Hochzeit des Figaro" entworfen. Seine Vermuthungen, das neue Werk werde noch ungleich mehr Staub aufwirbeln, ſeien reichlicher, als er ſelbſt erwartet, eingetroffen; aber — meint Beaumarchais — es ſei vielleicht Alles nur Schuld des Titels. Eigentlich habe dieſer »L'époux suborneur« heißen ſollen, aber um ihm jeden Schein der Wichtigkeit zu benehmen, habe er die gleichgültige Bezeichnung „Der tolle Tag" gewählt, ohne zu ahnen, welches Unheil er damit angerichtet. Mit entzückender Ironie führt er die Folgen dieſer Titelwahl aus, zieht ergötzliche Parallelen mit Molière's „Georges Dandin" und Regnard's »Légataire«, wenn dieſe zufällig »La Sottise des alliances« und

»La punition du célibat« geheißen hätten, und fragt sich endlich im stolzen Gefühl unverdienter Kränkung, was seine Gegner ihm denn eigentlich vorzuwerfen hätten? Mit dem „Barbier von Sevilla" hätte er den Staat aufgeregt, mit dem Figaro das Oberste zu Unterst gekehrt! Nichts sei mehr heilig, wenn ein Werk wie dies erlaubt sei! Aber nein, versichert er: nicht den Staat, nicht den bevorrechteten Stand habe ich angegriffen, sondern nur seine Mißbräuche, seine Ausschreitungen. Sind diese Mißbräuche denn geheiligt, daß man keinen angreifen darf, ohne daß ihm zwanzig Vertheidiger erständen? Eine tiefe Moral, so versichert er abermals, durchdringt das ganze Stück. Habe ich nicht dem im Punkt der Treue wenig zartfühlenden Gemahl eine Frau gegenübergestellt, die aus innerer Neigung und aus Grundsätzen die tugendhafteste ihres Geschlechtes ist? Gewiß, einen Augenblick lasse ich sie eine verwirrende Neigung zu dem liebenswürdigen kleinen Pagen empfinden — aber es geht vorüber. Dürfen eure Tragödienköniginnen von allen Leidenschaften erglühen und darf eine einfache Frau im Lustspiel nicht gegen die mindeste Schwäche kämpfen? Welch' ein Widerspruch! »Point de vertu sans sacrifice.«

Das ist Alles so schlagend, so zwingend wie möglich, und doch wußte Beaumarchais ganz gut, daß in seinem Drama das Feuer dicht neben dem Zündstoff lag; er wußte, daß es sich entladen und den Brand weiter pflanzen mußte — und das hatte er gewollt. Nicht ein harmloses Spiel — ein Tendenzstück hatte er geschrieben, das die faulen Wurzeln der Gesellschaft bloßlegte und ihr dürres Holz in den Ofen warf. Was sind Molière's Angriffe gegen die heuchlerische Geistlichkeit, die gelehrten Frauen, die Geizigen, die Kranken in der Einbildung, die Ärzte dagegen? Sie *streifen* den Staat doch nur, aber Beaumarchais geht ihm ans Leben. Dieser Graf Almaviva, der sich Alles gestatten zu dürfen glaubt, der seine Untergebenen wie käufliche Waare betrachtet und im Gefühl seiner Unverletzlichkeit seine Opfer *zwingt*, mit allen Mitteln der *List* seinen Gewaltthaten zu entgehen — er galt für den ganzen beneideten und gehaßten Stand. Daß er keinen schwarzen Bösewicht,

sondern einen Cavalier von gutem Ton und einer gewissen Geschmeidigkeit der Lebensart, besseren Wallungen nicht unzugänglich, aus ihm schuf, machte ihn überhaupt erst theatermöglich — aber das Spiegelbild war trotzdem deutlich genug. Ihn umgiebt sogar der Nimbus der Aufklärung und Gerechtigkeit: eins der schamlosesten Privilegien des Adels, das sogenannte Herrenrecht, hat er, dem Zeitgeist nachgebend, aufgehoben — aber nur, um es sich auf anderem Wege zu erschleichen, sobald es ihm beliebt. Die Beherrschten wehren sich gegen den Herrscher, der dritte Stand gegen den Adel — so würde man den Kern des Stückes verstehen; das wußte Beaumarchais, und so geschah es auch.

Ludwig's des Sechzehnten Abneigung war allzu begreiflich. Aber wie immer in den Vorzeiten der Revolution gab es auch damals am französischen Hofe eine Partei, die es mit jedem Neuerer hielt und in der Freigeistigkeit und Vorurtheilslosigkeit ihren Ruhm suchte. Sie spielte mit dem Feuer, ohne zu bedenken, daß es sie dereinst selbst vernichten konnte. Diese Partei empfahl und betrieb die Aufführung, und die „öffentliche Stimme", die natürlich noch gar nicht wußte, um was es sich eigentlich handelte, schrie laut über die Vergewaltigung des Genies. Die Schauspieler, von Beaumarchais beständig in Athem gehalten, betheiligten sich eifrig an den Intriguen, und das beständige Drängen hatte denn wirklich die Folge, daß im Jahre 1783, im Juni, eine Vorstellung des Stückes bei Hofe angesetzt wurde. Leider — oder vielmehr zum Glück für Beaumarchais — beging nun aber der König die unglaubliche Thorheit, sein Zugeständniß noch in der zwölften Stunde, als die Zuschauer bereits ihre Plätze eingenommen hatten, wieder zurückzunehmen! Das schlug dem Fasse den Boden aus. Ein wahrer Strom von Unwillen und Entrüstung ergoß sich nun von allen Seiten. Für einen charaktervollen Monarchen hätte es jetzt nur eine Wahl gegeben: bei seiner Weigerung zu beharren; aber Festigkeit war Ludwig's des Sechzehnten Sache nicht. Nachdem er einer Privataufführung im Kreise fürstlicher und adliger Gönner des Dichters (im September 1783) durch die Finger gesehen, gab er

endlich seine Einwilligung zur öffentlichen Aufführung, und nachdem diese, nunmehr ein Ereigniß, das den Staat und die Menschheit anging, das ungeheuerste Aufsehen erregt, erschien das Stück Anfang 1785 mit der staatlichen Genehmigung versehen bei Ruault in Paris auch im Handel. Natürlich hatte sich jedoch die im vorigen Jahrhundert unvermeidliche und fast geheiligte literarische Freibeuterei, unter der auch unsere Classiker so peinlich zu leiden hatten, des Stückes vorab zu bemächtigen gewußt. In Amsterdam tauchte ein Nach- oder vielmehr Vordruck des „Figaro" auf, eine nach dem Gedächtniß besorgte, von Ungereimtheiten wimmelnde Niederschrift, die ungenirt mit Beaumarchais' Namen versehen und verkauft wurde. Daß sie ihren Weg auf die Bühne nahm, noch ehe die echte Ausgabe erschien, beweist nur, wie eilig man es damit hatte, das Stück dem Publikum vorzuführen. Es war zur europäischen Angelegenheit geworden. Der dritte Stand jauchzte ihm zu, aber die Fürsten wollten erklärlicherweise nicht viel von ihm wissen. Auch Josef von Oesterreich verbot es, und nur Friedrich der Große ließ es, als der Philosoph, der er war, und der Monarch, der die auf ihn gemünzten Pamphlete niedriger hängen ließ, unbeanstandet passiren.

Wie war es nun möglich, dies übermüthige, bis zur Schärfe witzige, von Geist überquellende politische Lustspiel zu einem Operntext umzumodeln, und wie war es möglich, einen solchen Operntext in Musik zu setzen? Mußte nicht (von allem Anderen abgesehen) schon die trotz der Übertragung auf spanischen Grund und Boden mehr als durchsichtige Darstellung der modernen Gesellschaft, also der unmittelbare „actuelle" Reiz der Satire die Musik eher verscheuchen als anlocken? Und hatte die französische Gesellschaft nicht überall hin ihre Moden und Sitten gesandt; waren die österreichischen Verhältnisse nicht ganz die nämlichen? Ja, gab es irgendwo einen Hof, einen Adel und einen dritten Stand, der von Beaumarchais' »Folle journée« nicht getroffen wurde? Man denke sich einmal, um einen Vergleich aus der jüngsten Vergangenheit zu wählen, einen Componisten, der darauf brennte, Freytag's „Journa-

listen" sogleich nach ihrem Erscheinen zu einer Oper umzuwandeln, ein Lustspiel, das, obschon es neben dem feurigen Trank Beaumarchais' einen philiströsen Familientheegeschmack mit sich führt, doch mit dem „Tollen Tag" die dramatische Behandlung einer „brennenden Frage" gemein hat? Würde der Vorsatz nicht einer Verirrung gleichen und würden nicht alle Freunde des Musikers ihm denselben lebhaft widerrathen? Auch nur der Schatten eines sensationellen, polemischen oder satirischen Nebeninteresses, ja eines jeden tendenziösen Nebeninteresses überhaupt will uns für die Musik nicht taugen. Man darf sogar noch weiter gehen. Jedes vorwiegend auf einer Intrigue beruhende Lustspiel wird man, bis der Gegenbeweis erbracht ist, für unmusikalisch halten, und Scribe's „Glas Wasser" und seine graziösen „Erzählungen der Königin von Navarra" haben, soviel ich weiß, noch keinen Componisten gereizt. Selbst die Umgestaltung des herrlichsten unserer deutschen Lustspiele, der „Minna von Barnhelm" zu einer Oper würde uns bedenklich erscheinen — und doch ist dies unerreichte Meisterwerk, trotz Lessing, den nur der Unverstand für kalt halten kann, zehnfach stärker vom Gefühl durchströmt, als alle Lustspiele des Beaumarchais und Scribe zusammen. Auf das Gefühl, auf die Empfindung kommt es ja aber für die Musik zunächst und immer an. Sie kann wie der Wasserstrahl des Springbrunnens mit crystallenen Kugeln, in denen das Licht farbig gebrochen tausendfach zurückstrahlt, ein anmuthiges Spiel treiben, aber eine Rechenmaschine zu bewegen fehlt ihr die Kraft. Mit dem Verstand allein hat sie nichts zu schaffen, und führt sie die Waffen der List und des Spottes, so thut sie es mit Freudigkeit oder Leidenschaft, von einem Gefühl, nicht von einem Gedanken getrieben. Der „Tolle Tag" aber durchätzt und zerschneidet das alte historische Leder grausam und unerbittlich und hat an diesem Kampf an und für sich sein Behagen. Mit dem Herzen spielt er, tiefere Erregungen, wenn sie sich doch einmal zeigen, unterdrückt er gewaltsam — Alles muß ihm dazu dienen, sein kritisches Thema geistvoll und amüsant durchzuführen. Und was mußte aus der beweglichen, schlangengleich sich windenden und

schillernden Handlung werden? Hatte die damalige Opernschablone Raum für ihre Künste? Mußten die Arien, in denen die musikalische Empfindung sich zu jener Zeit nothwendig sammeln mußte, den raschen Verlauf der Ereignisse nicht beständig hemmen? mußte dieser nicht verkümmern und zusammenschrumpfen? Überall Bedenken und Gefahren — und doch ist das Unmögliche möglich geworden; ein Tonzauber ohne Gleichen machte das Spröde des Stoffes schmiegsam, das Harte weich, entfernte jede Schärfe und Trockenheit und hob die ganze Welt aus den Engen und Krümmen staatlicher und gesellschaftlicher Interessen und Kämpfe in das freie und musikalischeste aller Reiche: in das Reich der Liebe.

Mozarts Verdienste um die Gestaltung des Textes sind übrigens mindestens so groß wie die des Lorenzo da Ponte, der ihm, wie später zur Composition des „Don Juan", auch diesmal den Canevas für die Stickerei lieferte. Mozart hatte sich den Stoff erkoren, er theilte da Ponte seine Wünsche zweifellos auch über jede Einzelheit mit, und schließlich war die Mühe keine allzu große. Das politische Element auszuscheiden verstand sich für einen geborenen Musiker wie Mozart ganz von selbst, eben so nahe lag es, die Satire aus dem Werke zu verbannen, und wenn nicht gerade ein selbstständig schaffender Dichter, der sich über die Tradition hinwegsetzte und das Beaumarchais'sche Lustspiel von Grund aus umschmolz und umgoß, sich mit einem Componisten verband, der etwa wie Wagner mit der bestehenden Opernform völlig brach, so konnte das Libretto kaum anders gerathen, als es gerieth. Folgt doch da Ponte der Handlung des Franzosen fast Schritt für Schritt! Eine Gerichtsscene beseitigte er weislich und gleichsam selbstverständlich und von den ohnehin überreichlichen Beziehungen jeder Person des Stücks zu einer anderen (man liebt sich „durcheinander") ließ er Manches, so Basilios Werbung um Marcellinen, fallen. Im Übrigen gab er Jedem seine Arie: auch dem alten Bartolo, auch der kleinen Barbarina (Beaumarchais' Fanchette), auch der Mutter Figaros, die in dem dramatisch losen und lockeren Schlußact ein allerliebstes G-Dur-Stückchen singt, das das Herkommen von der reichbesetzten Tafel

der Oper längst entfernt hat. In den kleinen Dialogen, die die Musiknummern verbinden, fängt er von dem Beaumarchais'schen Geist immer noch so viel auf, um die Oper in dieser Beziehung über ihre deutschen Zeitgenossinnen thurmhoch zu erheben. Daß das Libretto, vom Standpunkt des französischen Originals betrachtet, eine Verballhornung ist, bedarf keiner Versicherung. Wäre es zufällig uncomponirt geblieben oder hätte ein minderes Genie als Mozart ihm seinen Segen gegeben, so hätte sich da Ponte nicht einmal darauf berufen können, daß in der Handlung des Lustspiels eine Fülle musikalischer Motive verborgen sei, die die Nutzbarmachung für die Zwecke der Oper gleichsam forderten, geschweige denn, daß er in der textlichen Verwerthung dieses musikalischen Elements selbstständig verfahren sei. Er konnte sich nicht darauf berufen, weil die gewohnte und auch heute in vielen Punkten noch gültige Auffassung von dem, was componibel ist, was nicht, ihm widersprach. Von jeher ist das Drama zwar für die Musik ausgebeutet worden, und geschieht dies nur mit wirklich musikalischer opernhafter Anempfindung, so müßte schließlich auch die entrüstetste Kritik, die von einem Frevel an den Poeten redet, verstummen. Giebt es nicht z. B. bei Shakespeare eine ganze Reihe musikgesättigter Dramen, die den Componisten locken? Und sündigt der Librettist, der mit Geschmack und musikalischem Sinn diese Schätze hebt? Bleibt nicht das Urbild — glücklicherweise — unangetastet, auch wenn es ein musikalisches Abbild seiner selbst gewährt, das vielleicht einem genialen Musiker eine unvergleichliche Unterlage bietet? Auf dasselbe Recht mochte sich auch Lorenzo da Ponte berufen, und wenn ihm das Resultat seiner Arbeit immer noch nicht Recht zu geben schien, so gab ihm schließlich — der Genius Mozarts Recht. Das gefährliche Experiment konnte ihm nicht ganz mißglückt sein, wenn es den Meister zu einer solchen That anregte. So lassen wir uns denn das oft sehr ungeschickte Nebeneinander der einzelnen Theile, dialogischer und musikalischer, im ersten und vierten Act gefallen und geben dem Autor vom Standpunkt des Musikers aus vollkommen Recht, wenn er den ganz und gar mit Bitterkeit getränkten

grollenden Monolog Figaros aus dem letzten (bei Beaumarchais dem fünften) Act: »O femme, femme! créature faible et decevante«, jene grimmige Anklage gegen ein Schicksal, das sich mit den Mächtigen zur Qual der Niederen verbündet, in die zwar grotesk pathetische, im Grunde aber doch auch in dieser ernsthaften Übertreibung im Buffoton gehaltene Arie „Ach öffnet eure Augen" umwandelt. Was sollten Beaumarchais' Sarkasmen im Munde des Figaro der Oper, im Munde Mozarts? Wo nur der Spott auf Kosten des Gemüths zurückgedrängt werden konnte, that es der Librettist, und in einer Scene, ja fast in einem ganzen Act, dem zweiten, der in dem köstlichsten aller Finales gipfelt, wußte er das Gefunkel der Beaumarchais'schen Laune in musikalischen Facetten so trefflich aufzufangen, daß es in der reinen Luft Mozart'scher Musik tausendfach verschönt wiederstrahlt. Mit der Verkleidung des Pagen, dem unvermutheten Erscheinen des Grafen vor der verschlossenen Thür und dem Terzett beginnt die reizvolle Verwicklung, die den Grafen, der in diesem Falle nun wirklich einmal Recht hat, beständig ins Unrecht bringt, ohne daß es ihm trotz seines deutlichen Gefühls, hintergangen zu werden, möglich wäre, seine Gegner zu entlarven. Da dieser Sieg der Lüge aber zugleich ein Sieg des Guten ist, die List und der Zufall also den Ehrlichen aus der Patsche helfen, während dem Grafen seine unverschuldete Niederlage auf seine früheren Sünden gutgeschrieben werden darf, so erzeugt die ganze Scene mit ihren immer neuen Gefahren und Rettungen zugleich das Behagen einer sittlichen Genugthuung. Man möchte über diesen Sophismus, dies jesuitische Spiel des Glücks vor Freuden jauchzen. Endlich freilich platzt die Bombe doch. Marcelline kommt mit ihren Beiräthen, Bartolo und Basilio, und verlangt unter Berufung auf eine von Figaro nicht eingelöste Schuld seine Hand, die er „im Nichtzahlungsfalle", wie ein abscheulicher juristischer Ausdruck lautet, der Alten in einer Clausel thöricht genug zugesagt. Marcelline besteht natürlich mit Wonne ganz wie Shylock auf ihrem Schein und würde die Summe Geldes, auch drei- und dreißigfach geboten, zurückweisen. In dieser Verwirrung scheint Figaro

und seine Partei untergehen zu sollen. Der Contract ist bündig, der Triumph des Grafen und der drei Maulwürfe groß, und mit vollstem Recht senkt der Textdichter über das hereinbrechende Chaos den Vorhang. Bei Beaumarchais verläuft sich der Act nach Marcellinens Auftritt (»Ne l'ordonnez pas, Monseigneur, avant de lui faire grace, vous nous devez justice. Il a des engagements avec moi«) unvermuthet im Sande. Der Librettist aber gab dem Musiker einen prächtigen Finalschluß, und dieser setzte mit dem Es-Dur-Satz „Gnäd'ger Herr, von ihren Händen fordern wir Gerechtigkeit" diesem einzigen, von Leben und Humor strotzenden, musikalisch unerschöpflichen Ensemble die Krone auf.

Eins aber hat da Ponte' nicht vermocht: uns die schon bei Beaumarchais ziemlich complicirte Intrigue aufzuklären. Im Gegentheil: trotzdem er Einiges als überflüssig beseitigt, ist ihm die Fülle an beibehaltenen Motiven immer noch im Wege, und da er sie mit der Ausführlichkeit der Komödie nicht darlegen kann, behandelt er sie obenhin und zum Theil vollkommen unverständlich. Derartigen Dingen begegnet man bei dem Wandern eines poetischen Stoffs von Hand zu Hand oft; Motivreste wie unnütz gewordene, außer Gebrauch gesetzte und doch noch nicht verlorene Gliedmaßen starren uns dann plötzlich wie ein Räthsel an. Nur einen flüchtigen Seitenblick auf das Nibelungenlied und seinen Sänger, der mit Siegfrieds Kunde von Brünhilden und ihrer Königsburg nicht aus noch ein weiß, die tiefen, geheimnißvollen Bande, die das gewaltige Paar verknüpft, nicht ahnt, die Quelle des Grimms der Walküre auf den Helden nicht kennt — und doch davon nicht völlig schweigen kann, weil die ganze Handlung sonst zusammenfallen würde. Verglichen mit diesem großen, aber eben darum auffallenden Beispiele sind die verkümmerten Reste des Beaumarchais'schen Lustspiels im da Ponte'schen Text geringfügig, aber sie genügen, um den Zusammenhang der Handlung zu verschleiern. Zu diesen unterdrückten Motiven gehört die Findelkindschaft Figaros, die bei Beaumarchais sein Leben, seinen Charakter und seinen witzigen Kampf mit der Aristokratie, ihren Vorrechten und Vorurtheilen

geradezu bestimmt, während sie bei Mozart-da Ponte nur ganz beiläufig erwähnt wird, um sofort auch (im Sextett) aufgeklärt zu werden: ein Umstand, der für den weiteren Verlauf der Oper nur in sofern bedeutend bleibt, als die Mutterschaft der guten Marcelline ihr die Absichten auf Figaro, ihren Sohn, ein für alle Mal benimmt. Erschwert aber diese Vernachlässigung des ursprünglichen Motivs wenigstens das Verständniß der Handlung nicht, so leidet dies augenscheinlich durch die seltsame Behandlung der Verkleidung des Pagen im zweiten Act. Bei Beaumarchais ist dieser Mummenschanz die Contremine der Gräfin und ihrer Getreuen gegen die Beleidigungen des Grafen: eine sehr gewagte Contremine, die, wenn sie zur Ausführung gekommen wäre, den getäuschten Liebhaber für seine Gemahlin gewiß nicht günstiger gestimmt hätte. Man weiß, um was es sich handelt: Susannens Stelle, die der Graf um ein verliebtes Stelldichein bedrängt, soll Cherubin in Weiberkleidern vertreten. Zwar hatte der junge Bursche auf seines Herren Befehl schleunigst nach Sevilla reisen müssen, aber Figaro wußte ihn um des Planes willen heimlich zurückzuhalten. Er findet sich denn auch wirklich bei der Gräfin ein, um sich vermummen zu lassen. Bleibt nun schon dieser ganze Zusammenhang und der Zweck der Verkleidung in der Oper gänzlich dunkel (der Dialog eilt im Galopp darüber hinweg), so wird der bedenkliche Scherz vollends unverständlich, wenn man ihn nach der auf allen Theatern üblichen Schablone inscenirt. Mehr noch: die Art seiner Ausführung stellt sogar das Verständniß des ganzen zweiten Actes in Frage. Die Maskerade besteht nämlich lediglich darin, daß Susanne dem Pagen während der Arie: Komm näher, kniee hin vor mir —" eine Haube aufsetzt. Trotzdem gesteht die Gräfin, sobald ihr eifersüchtiger Gatte dazwischen getreten ist und die Auslieferung des Schuldigen verlangt, in höchster Verwirrung, daß des Pagen Anzug allerdings verdächtig sei. „Nackt der Busen, bloß die Arme; nur aus Scherz in Weiberkleidern". Wo sind diese Weiberkleider? Und mußte es nicht für den Pagen das Erste sein, das harmlose Häubchen im Nebenzimmer wieder an den Spiegelstift zu hängen und seine

leicht verwirrten Haare zu ordnen? Gesetzt auch, die Angst machte die Gräfin fassungslos — sie beschreibt doch die mit dem Jüngling vorgenommenen Veränderungen allzu deutlich, als daß die Phantasie sie ihr eingegeben haben könnte. Dies und Alles, was aus der Verkleidung des Pagen folgt, beweist klar genug, daß die Haube nicht genügt, um den Vorgang verständlich und sinnvoll zu machen. Warum auch nur auf weitere Hülfsmittel verzichten? Warum löst man dem allerliebsten Jungen das Pagenmäntelchen nicht und wirft ihm ein Frauenkleid über — was so leicht geschehen kann, ohne daß Susannens Arie darunter im Mindesten zu leiden braucht? Würde diese Costümirung die theatralische Wirkung der Scene nicht bedeutend erhöhen — ganz abgesehen davon, daß sie allein das Dunkel des Textes zu lichten vermag? Ohne sie ist die ganze Scenenfolge widerspruchsvoll und ungereimt. Auch läßt uns Beaumarchais über *seine* Absichten wenigstens nicht im Unklaren. Auch bei ihm bekennt die Gräfin, Cherubin sei »prêt à s'habiller en femme, une coiffure à moi sur la tête, en veste et sans manteau, le col ouvert, les bras nus«. Diesem Bekenntniß entsprechend heißt es denn auch während der Verkleidung selbst: „Nehmen wir ihm zuerst den Mantel ab" (»Otons d'abord le manteau«); Susanne soll auf der Gräfin Geheiß eine Badehaube (baigneuse) bringen und bringt »un grand bonnet«; sie streift ihm wirklich Kragen und Ärmel auf (»Arrange son collet d'un air un peu plus féminin«) und ist über seine weißen Arme entzückt. Zum Überwerfen der Frauenkleider kommt es freilich noch nicht, die Verwandlung ist aber doch so weit gediehen, daß sie nicht leicht rückgängig gemacht werden kann, und der Mantel von Susannen, als sie ihm Röcke zu holen geht, sogar mit hinausgenommen. Warum geht man in der Oper zur Erleichterung des Verständnisses nicht wenigstens so weit? Prüderie kann der Grund doch nicht sein. Auch wäre sie so thöricht wie möglich. Das Publikum sieht im „Fra Diavolo" die Nachttoilette der Zerline ohne jedes Bedenken, und das französische Sittendrama und die moderne Operette bringen — leider! — viel schlimmere Dinge unverhüllt oder doch, was

ärger ist, mit lüsterner Verschleierung auf die Bühne. Dem Spiel der beiden Frauen mit dem halbwüchsigen Knaben mischt sich wohl ein zarter sinnlicher, sagen wir selbst halbfrivoler Reiz bei. Aber der Umstand, daß der Page von einer Dame dargestellt wird, beseitigt solche Scrupel, und Mozart thut Alles, dieses Kreuzfeuer von Blicken und Seufzern zu adeln und zu verklären.

Zu den verstümmelten Motiven gehört auch Basilios Zwischenträgerei. Haben doch selbst die Kenner des Beaumarchais'schen und des Mozartschen Figaro bei jedesmaligem Hören der Oper ihre liebe Noth, sich in dem Briefgeheimniß des zweiten Aktes zurechtzufinden. Genug, Figaro hat den Grafen durch ein namenloses Billet auf die Spur eines vermeinten Anbeters seiner Gemahlin gelockt — natürlich um ihn von Susannen abzulenken — und Basilio, der auf beiden Achseln trägt, hat dem Grafen dies Briefchen übergeben. Bei Beaumarchais behauptet der geschmeidige Musikmeister mit der unschuldigsten Miene, das Ding von einem Landmann erhalten zu haben. Als die Lüge an den Tag kommt, rächt sich der Graf an ihm durch den kränkenden Auftrag, die Landbevölkerung zu Figaros Hochzeit einzuladen und den Hirtenbuben Gripe-Soleil zur Guitarre zu begleiten. Diese kleinen und einige andere Episoden, schon im Original etwas leicht behandelt und jedenfalls überflüssig, werden in der Oper zu bloßen Andeutungen, die von der gesammten Zuhörerschaft kaum der hundertste Theil versteht. Richard Wagner hat Recht, wenn er in den „Bayreuther Blättern" die Bemerkung macht, die Deutschen kümmerten sich in der Oper zuerst und vor Allem um die Musik — um die Handlung dagegen fast gar nicht. Das trifft, im geraden Gegensatz zu den Franzosen, denen das Libretto in erster Linie steht, auf's Haar zu. Man beantworte sich nur einmal ehrlich die Frage, wann uns die Handlung des „Figaro", der Zauberflöte", des „Freischützen" klar geworden ist, und ob wir nicht vielleicht jetzt noch in Verlegenheit kämen, wenn wir sie unvorbereitet erzählen sollten? Stößt sich unser Publikum an den Tollheiten des „Robert", an dem Dunkel des „Troubadour"?

Dieſe unabſichtlichen Fehler und Nachläſſigkeiten werden nun aber durch eine andere, abſichtliche Verdrängung eines kleinen Zuges des Luſtſpiels wieder aufgewogen: er betrifft das zwar gehaltene, aber doch nicht ganz empfindungsloſe und ſogar ein wenig coquette Spiel der Gräfin mit dem Pagen. Bei Mozart und da Ponte lächelt ſie nur über die ſchwärmeriſche Gluth, mit der der halbwüchſige Junge ſie anbetet, aber ſie behandelt ihn ganz und gar wie ein Kind — bei Beaumarchais ordnet ſie mit einiger Verwirrung, bevor er kommt, ihre Toilette und nährt durch den Wechſel von Vorwurf und Theilnahme ſeine Sehnſucht. Es iſt eine an ſich unbedeutende, von jeder moraliſchen Kritik zu verſchonende Neigung, eine Freundlichkeit des Herzens mehr als der Sinne, und man hätte den Componiſten nicht tadeln können, wenn er dies zierliche Arabeskenwerk beizubehalten gewünſcht hätte. Dadurch aber, daß er es verſchmähte, hob er die ſchöne Geſtalt und damit ſein ganzes bewunderungswürdiges Werk in eine ungleich reinere und wärmere Luft und trennte ſich weit von Beaumarchais. Mit ihr erſchließt er das treueſte, innigſte Gefühl; wenn der erſte Akt unſer Empfinden nur leicht und anmuthig kräuſelt, greifen die erſten Töne, die ſie ankündigen, mit faſt tragiſcher Inbrunſt und Wehmuth an unſer Herz. Sie ſteht zu oberſt der ganzen bunten Schaar, die ſich um ſie und unter ihr bewegt, und trotz ihrer trüben Lage nie ſchwer und düſter giebt ſie der ganzen Schöpfung recht eigentlich ihre Weihe. Trotzdem hat ſie für Alle ein freundliches und gütiges Wort und auf die Pläne, die ihr den Gatten zurückgewinnen ſollen, geht ſie wie ihre Beaumarchais'ſche Schweſter ein. Aber ſie thut es in anderer Stimmung. Ihre Liebe iſt tiefer, heiliger und ſie hat wenig mehr von der Roſine des „Barbier von Sevilla", die von der Gräfin Almaviva des Franzoſen begreiflicherweiſe nicht zu trennen iſt. Was ging es denn auch Mozart, der einen „Barbier" nicht componirt hatte, an, daß die Gebieterin des Schloſſes einſt die Mündel eines gewiſſen Doctor Bartolo geweſen, dem dies liebliche liſtige Geſchöpf mit dem Grafen Almaviva in begreiflichſter Abneigung gegen die Werbung des Alten davonlief? Er ſah andere

Züge vor ſeinem geiſtigen Auge, ſah in ein anderes Herz und erweckte ſie zum Leben, das er ihr verliehen, nicht ein anderer, heiße er nun Beaumarchais oder wie ſonſt. Selbſt das gefährlichſte Wagniß, in Suſannens Kleidern in der Dunkelheit der Nacht dem untreuen Gatten eine Liebesſtunde zu gewähren, ſelbſt dieſer hart an die Grenze des Schicklichen ſtreifende Rollentauſch wird bei ihr nicht frivol. Mit Überwindung, ſchamhaft geht ſie darauf ein — aber ſie liebt, und dieſer Stimme folgt ſie unbedingt. Daß ihrer Liebe ein ſinnlicher Zug innewohne, den eben dieſes nächtliche Rendez-vous deutlich verräth, iſt gewiß — aber bei welcher ehelichen Liebe wäre es anders? Es iſt einer von den Fällen, in denen es recht klar wird, daß in der Kunſt nicht das Thema, ſondern die Behandlung, nicht das Was, ſondern das Wie entſcheidet. Wir beſitzen eine Novelle von Kleiſt, „Die Marquiſe von O". Es giebt kaum einen bedenklicheren Gegenſtand — aber wie lauter, wie groß iſt er behandelt! Wenn bei Beaumarchais die Gräfin in der Schlußſcene den Pavillon verläßt und ſich dem erſtaunten Gemahl zu Füßen wirft, fühle ich mich verletzt, denn ſie lächelt und macht dem neu Gewonnenen einen artigen Vorwurf. Bei Mozart iſt auch dieſer Punkt, ſoweit möglich, mit der größten Zartheit behandelt, Dank dem Zauber der Muſik. Denn dort wie hier erſcheint die Gräfin, um den Knoten zu löſen, inmitten der erregten Hofgeſellſchaft, ihr gefährliches und ſüßes Geheimniß neugierigen, vielleicht ſpöttiſchen Augen preisgebend: das denkbar Ärgſte für das Schamgefühl einer edlen Frau. Auch ſingt ſie nichts als die Worte: „Wird meine Bitte denn auch ohne Wirkung ſein?" — aber dieſe Stelle, die in jedem Ton componirt werden könnte, leichtfertig und ſtreng, verführeriſch und ſchalkhaft, athmet bei Mozart im Zuſammenhang des Finales eine ſo rührende, beſcheidene Hingabe, daß man nicht auf die Spur eines ſchlimmen Gedankens kommt. Es iſt, als hätte die Liebe dieſer treuen Seele eingegeben, auch das Äußerſte zu wagen und jede Schonung ihrer ſelbſt zu vergeſſen, wenn ſie damit das Herz des Geliebten nur zurückgewinnt. Ja, man kommt ſo wenig zur Beſinnung, daß man dem erneuten Treuſchwur des Grafen, der doch

schwerlich von Dauer sein wird, ohne Einschränkung glaubt und in die selige Weise „Nun blüht für uns Alle das herrlichste Glück", ebenso freudig einstimmt wie in den Jubel des Presto „Ewig sei aus unserm Herzen Gram und Traurigkeit verbannt".

Alle Einzelheiten werden das Bild der Gräfin nur noch mehr erhellen. Allein die Ausweichung nach G-Moll in der C-Dur-Arie (ich habe die Stelle der deutschen Übersetzung „O, daß noch für den Verbrecher dieses Herz so zärtlich spricht" im Sinne) redet mehr als ganze Commentare. Über die Anmuth und Liebenswürdigkeit ihrer Natur fällt plötzlich ein tragischer Schatten, die Erinnerung an das verschwundene Glück weckt nur aufs Neue den Schmerz über seinen Verlust. So fleht selbst das Allegro der Arie, das sich ganz der Hoffnung hingiebt, auf dem drängenden Es (in C-Moll) die Liebe um Rettung aus höchster Noth. Nie aber wird dies Leid disharmonisch, den Gürtel der Grazien büßt diese Frau selbst in der Trauer nicht ein. Wenn sie im Recitativ von der niedrigen Rolle spricht, die ihr des Gatten Schuld aufzwingt, von der Verkleidung („unwürdige Künste" nennt sie der Übersetzer), die ihn in ihre Arme zurückführen soll, dann flattert durch die elegische Dämmerung dieser Betrachtungen etwas wie ein leuchtender Schleier, der Frieden und süße Erfüllung verheißt: die dreimalige ruhige Orchesterfigur der drei Achtel und des Viertels auf der Septime („Allein, was thut's"?). Nichts hat Mozart unterlassen, ihr gerade in den sittlich gefährlichsten Lagen den Ernst und die Keuschheit ihrer Natur zu bewahren. Auch in dem verfänglichen Zwiegespräch mit dem Grafen im letzten Akt redet die Molltonart bei den Worten „Dankbar empfängt Susanne, was ihre Großmuth schenkt" von der inneren Überwindung, mit der sie sich zu der Täuschung verstanden hat, von Schmerz und Widerwillen. Die Trübsal hat die Anmuth ihres Wesens in Würde verwandelt. Voll Hoheit tritt sie den Insulten des Gemahls in dem ersten Terzett des zweiten Aktes entgegen, durch die Verwirrung und Erregung ein einziges Mal sogar zu einer heftigen, fast schneidenden Vertheidigung ihrer verletzten Rechte getrieben: in dem raschen bis zum a führenden Gang „Nein, nein, das leid' ich nimmer", der nebenbei

ein classischer Zug psychologischer Beobachtung ist. Die Aufforderung des Grafen an die angeblich im Zimmer verborgene Susanne, ihre Stimme hören zu lassen, ist an sich ganz begreiflich und natürlich: zur Beleidigung wird sie nur durch das in ihr liegende Mißtrauen in die Worte der Gräfin. Gerade hier nun, wo der Graf ein Verlangen stellt, dem sie auf gute Art kaum ausweichen kann, verliert sie für einen Augenblick das Maß, um es sogleich wieder zu finden. Ganz herrlich aber vereinen sich Anmuth und Würde in ihrer Auftrittsarie. In ihr ist Alles Haltung, Alles Lieblichkeit, wie im Symbol faßt sie ihr ganzes Wesen durchsichtig zusammen. Wie hold umspielen die von großen Athemzügen bewegte Gesangsmelodie die Sechzehntel und Zweiunddreißigstel (deren Weise fast idyllisch wie verliebte Schäferflöten anmuthet), wie rührend tönt der Hülferuf auf dem as, wie inbrünstig die letzte Bitte „Laß mich sterben, Gott der Liebe, oder lindre meinen Schmerz". Und wie echt dramatisch und theatralisch ist es, eine Figur gleich bei ihrem Erscheinen ganz so hinzustellen, wie sie der Künstler betrachtet wissen will. Und welch' ein declamatorisches Meisterwerk ist diese Arie! Wort für Wort und Ton für Ton — Alles gehört eng zusammen; der Ton scheint aus dem Wort zu erblühen und doch ist er auch ohne das Wort von unendlichem Reiz; auch nicht der leiseste Betonungsmißklang stört die Harmonie, es ist ein Bund, wie ihn nur das größte musikalische und dramatische Genie zu finden und zu besiegeln vermag.

Susanne ist der Gräfin an Ernst, Hoheit und Haltung weit unterlegen, aber auch sie wird durch Mozart's Kunst über die Bereiche des schnippischen, coquetten, nie verlegenen Zofenthums, das von Molière bis auf die Neuzeit auf der Bühne heimisch ist, hoch emporgehoben — wäre es nicht schon durch die bei aller Leichtflüssigkeit ihres Wesens treue, feste Liebe zu Figaro, wie sie selbst aus dem fröhlichen Geplauder und den Neckereien der ersten Duette spricht, so gewiß durch die Arie des letzten Aktes, die das bräutliche Sehnen so lieblich und keusch ausathmet, daß man ihr in der gesammten Opern-Literatur vielleicht nur ein einziges Stück, und auch

dies noch mit Einschränkungen, an die Seite stellen kann: Elsas Gesang an die Lüfte. Den himmelweiten Unterschied des Mozart'schen und Wagner'schen Stils muß man dabei natürlich übersehen — aber aus beiden Monologen (das Wort klingt fast zu schwer und doctrinär für diese süßen Seufzer der Liebe, die man auch ohne Worte verstehen würde) redet die gleiche Sehnsucht, die ihres Glückes gewiß, nahe vor der schönsten Erfüllung steht, die, ganz erfüllt von einem einzigen Gefühl, doch in aller Seligkeit ruhig bleiben kann. Bei Elsa nimmt die Empfindung auch hier ihrem Charakter gemäß einen schwärmerischen Ton an, und fast in Verzückung, traumhaft verloren, wie mit geschlossenen Augen, endet sie im Pianissimo „In Liebe". Susannen ist von Haus aus alles Pathos und alle Sentimentalität fern, aber allein in der sternhellen Nacht, im Park, wo Jasminen und Oleander duften, der Glühwurm aus dem Bosquet leuchtet und die Nachtigall unsichtbar im Gezweig flötet, kommt die Poesie der Situation über sie, ihre Seele erschließt sich, das Verlangen macht sie leise, süß erbeben, und wie die Brust sich hebt und senkt — hebt und senkt sich, gleichmäßig, ganz gebannt auf den einen Rhythmus, die entzückende Weise „O säume länger nicht, geliebte Seele". Bei dieser Ruhe, bei dieser Einfachheit der Mittel wirkt schon die kleinste Veränderung bedeutend. Wem entgeht die Verschiebung im Gewicht der Noten bei der Stelle „Jede Nerve zur Entzückung"? Fällt sie nicht sofort auf und klingt nicht dies doch so ganz einfache zweimalige g im Bunde mit der rhythmischen Variante des Taktes wie eine stärkere Wallung des Blutes, hingerissen, überwältigt? Und doch — wie bleibt Alles im Charakter. Die kleine Veränderung beeinflußt den stillen Fluß des Tonstücks nicht. Es steigert sich gegen das Ende leicht, faßt in dem gehaltenen f und den Fermaten noch einmal die ganze Wonne der Sehnsucht zusammen und verliert sich leicht wie die Welle im Fluß, wie der Windhauch im Luftraum. Ist es nicht ganz wundervoll, daß Susanne in diesen Augenblicken ganz vergißt, zu welchem Spiel sie in den Garten gekommen ist? Die Kleider der Gräfin, die sie trägt, müßten sie jeden Augenblick daran erinnern — sie aber denkt nur

an den Geliebten. Auch dies ist Mozart's und seines Textdichters Verdienst. Bei Beaumarchais behält (sehr begreiflicherweise) in dem raschen Auf- und Nieder des letzten Aktes Susanne zu einer Soloscene keine Zeit, und so finden wir sie bei ihm ganz in der gewagten Verkleidungskomödie verstrickt. Man könnte sagen: schon das Bedürfniß, Susannen eine größere (zweite) Arie zu geben, also ein lediglich äußerlicher, praktischer Grund würde diese Nummer erklären, und man hätte nicht nöthig, hinter ihr eine idealisirende Absicht zu suchen. Aber eine Arie hätte Susanne auch als Pseudogräfin, das heißt also gleichsam aus dem angenommenen Charakter ihrer Herrin heraus singen können; das Schöne und Ergreifende ist aber eben, daß sie dies nicht thut, sondern daß sie trotz ihrer fürstlichen Tracht als Susanne, als die Braut Figaro's, empfindet und singt — und das ist und bleibt Mozart und da Ponte gar nicht hoch genug anzurechnen. Um so deutlicher wird dieser köstliche Gewinn, wenn man daran denkt, daß der Meister im Jahre 1789 wirklich der Sängerin Ferrarese del Bene zu Gefallen unter Beibehaltung des Recitativs eine Arie schrieb, die schon im Text deutlich den pathetischeren Ton der Gräfin, den Ton unglücklicher Liebe, unbefriedigter Wünsche anschlägt.

„Sterben werd' ich, läßest du mich
Fruchtlos seufzen, o mein Leben!
O, gedenke deiner Schwüre,
Die du mir dereinst gegeben."

Daß diese Arie in der That der Susanne und nicht der Gräfin, wie man auf Grund einer irrthümlichen Bezeichnung vermuthet hat, in den Mund gelegt ist, macht auch Otto Jahn völlig zweifellos. Da wäre denn anzunehmen, Figaro säße schon hinter den Büschen im Versteck (in der nächst folgenden Scene, der Bedrängung der verkleideten Gräfin durch den Pagen, zeigt er sich wirklich dort) und Susanne wollte ihm durch die Arie jeden möglichen Zweifel, daß sie nicht die Gräfin sei, benehmen. Wie mißlich aber ist dies unzarte und dem Figaro gegenüber, der ganz gut in das Complot eingeweiht sein könnte, auch noch unnöthige Spiel! und wie unkünst-

leriſch iſt die Vorſtellung, daß eine Arie mehr als der Ausdruck der inneren Empfindung, daß ſie die muſikaliſche Umſchreibung eines im wirklichen Leben ſo ſeltenen Selbſtgeſprächs ſein ſoll. Wäre dies wirklich die Meinung (und ſie muß es ſchon ſein), dann hätte die muſikaliſche Behandlung im Grunde viel ſtärker aufgetragen und nahezu parodiſtiſch gefärbt ſein müſſen. Denn welch' eine Unterſtellung: erſtens, daß die Gräfin ihre Seufzer um den Gatten, allein für ſich, in Worten ſo laut äußert, daß Dritte ſie hören; zweitens, daß dieſe Gräfin ja nicht die wirkliche Gräfin iſt, daß alſo Suſanne ſich erſt in ihre Empfindungen zu verſenken und ſo, ſcheinbar unbelauſcht und doch wiſſend, daß man ſie belauſcht, ihr Spiel zu treiben hat. Dieſem Raffinement wird denn auch die glänzende, bravourgeſchmückte Arie, die Mozart für Signora del Bene componirte, durchaus nicht gerecht. Sie iſt eben ein Mittelglied, künſtleriſch und pſychologiſch unmöglich, und es iſt nur natürlich, daß ſie mit ihrer Sängerin von der Bühne wieder verſchwand und der erſten, wunderbaren Arie Platz machte, die den Mozart'ſchen Genius in all ſeiner Herrlichkeit verkündet, und die Nancy Storace, die erſte Suſanne, dem Meiſter und dem Publikum ſo völlig zu Dank geſungen hatte. Auch während dieſer Arie lauſcht Figaro vielleicht ſchon im Gebüſch — wahrſcheinlich ſogar. Aber wir denken nicht an ihn, wir ſehen und hören nur Suſanne — und auch nur wir, d. h. die Hörer im Theater, auf der Bühne aber Niemand, weder Figaro noch ein Anderer. Die Töne künden uns die ſtummen Empfindungen der Seele mit den Mitteln und nach den Geſetzen der Kunſt; ſeeliſch hat Alles in ihnen wahr, künſtleriſch Alles ſchön zu ſein — aber in der Welt der Wirklichkeit braucht ihnen auch nicht der kleinſte materielle Vorgang zu entſprechen. Stillſchweigend erkennt dieſe Symbolik der Kunſt auch Jedermann an — nur ein irregeleitetes Nachdenken vermag ſie zu verkennen und zu leugnen. Die Arie, oder wie es angekündigt wurde, das „Rondeau" der Madame Ferrareſe zeigt aber nur wieder, daß die Beeinfluſſung eines ſchaffenden Künſtlers durch die Darſteller faſt immer vom Übel iſt: ein theatraliſcher, ein techniſcher Gewinn mag

daraus oft entstehen, aber die Wahrheit der Kunst ist bei dem Schöpfer besser als bei dem Dolmetscher aufgehoben, der mit einer glänzenden Rolle, einer effectvollen Gesangsnummer zunächst doch nur seine persönliche Eitelkeit befriedigen möchte.

Es berührt einigermaßen drollig, wenn Otto Jahn, dessen Mozart-Biographie ich im Übrigen nicht müde werde als ein Meisterwerk zu preisen, die Sinnlichkeit der Susanne zu umschreiben und zu entschuldigen bemüht ist. Sollte hier dem vortrefflichen Manne nicht der pedantische deutsche Gelehrte in die Arbeit geschaut haben? In der That ist nicht allein Susannens Wesen ganz von süßer Sinnlichkeit erfüllt — auch im Wesen der Gräfin lebt und webt sie, wie er ganz zu verkennen scheint und wie es doch so völlig natürlich ist. Was wäre denn auch ohne sie die eheliche und bräutliche Liebe? Selbst die pfäffischen Windbeutel, die den Frauen, und die Närrinnen, die sich selbst in dieser Beziehung etwas vorlügen, denken im Grunde nicht daran, sie aus ihrem eigenen Dasein hinwegzuwünschen. Es kommt eben nur darauf an, wie sie künstlerisch behandelt wird. Und wenn Mozart die ungleich größeren Gefahren in den Beziehungen der Gräfin zu ihrem Gatten, deren ich schon gedachte, durch den Adel seiner Kunst so völlig besiegt hat, wie sollte er ihrer denn im Charakter der Susanne nicht Herr werden, deren immer sieghafte Fröhlichkeit die lieblichste Verbündete ihrer Sinnlichkeit ist? Auch sie kommt in die üble Lage, mit ihrer Frauenehre ein Spiel zu treiben — halb und halb treiben zu müssen, denn die Liebe zu ihrer Herrin (die auch Beaumarchais sehr stark betont) zwingt ihr das Opfer auf, und gerade in dieser Scene (dem Duett mit dem Grafen „So lang hab' ich geschmachtet") zeigt sie eine Feinheit und Sicherheit, die man fast Durchtriebenheit nennen könnte. Sie hält den Liebhaber durch eine ausweichende Antwort hin und hänselt ihn auf seine lüsternen, immer wiederholten Fragen „So kommst du?" durch ein zur Unzeit gebrachtes „Ja" und „Nein", dessen enttäuschender Effect bei dem ganz in seine Leidenschaft verrannten Grafen für den Zuschauer einen komischen Zug annimmt. Aber warum erscheint dies schlaue Verhalten nicht ab-

ſtoßend? Warum denkt man nicht daran, daß Suſanne durch das falſche Stelldichein zugleich eine Mitgift zu gewinnen hofft? Es iſt das Gefühl, daß gerade dieſem rückſichtslos und blind von ſeinem unſittlichen Verlangen erfüllten Manne jeder Denkzettel, jede Strafe von Nutzen, daß die feine Lenkung ſeiner Wünſche durch die Frauen die geſtörte Harmonie ſeines Weſens einzig wieder herzuſtellen im Stande iſt — und mehr als dieſe moraliſche, die zugleich doch auch eine äſthetiſche Freude iſt: es iſt die unbeſchreibliche Grazie der Mozart'ſchen Töne, die auch das Unedle läutern. Auf einer antiken Gemme lenkt ein Eros einen Löwen am Zügel. Mozart bändigt noch ärgere Ungeheuer. Und wenn er ſeiner Suſanne auch die Brautarie *nicht* gegeben, wenn er ſie an den Zank- und Eiferſuchtsſcenen des zweiten Actes auch minder ernſt und mitleidig hätte Antheil nehmen laſſen — er hätte ſie doch geadelt, nicht durch das, *was*, ſondern durch die Art, *wie* ſie es thut. Und wenn ſie, Lug und Trug auf den Lippen, aus dem verriegelten Zimmer tritt und, als wäre nichts geſchehen, ganz überlegen „Da bin ich" ſingt, wenn ſie mit ausbündiger Schalkheit, der anſcheinend doch der echteſte Ernſt zu Grunde liegt, über den Grafen zu Gericht ſitzt — wir freuen uns ſtets über ſie und applaudiren ihr immer. Augier läßt in ſeinen „Fourchambault" Vater und Mutter von dem Theaterbeſuch der Tochter reden, die den „Figaro" ſehen ſoll. Der Papa erklärt das für unſchicklich, giebt ſich aber ſofort zufrieden, wenn er hört, es ſei nicht Beaumarchais' Luſtſpiel, ſondern Mozart's Oper gemeint. „Dann verſteht ſie nichts davon." Das iſt mehr als ein Scherz und mehr als eine Berufung auf die Dunkelheiten des Textbuchs. Gewiß: Mademoiſelle Blanche Fourchambault und mit ihr jedes junge Mädchen darf Mozart's „Figaro" hören, ohne Schaden an ihrer Seele zu nehmen. Und wenn ſie nicht die Empfindung eines reinen, harmloſen Genuſſes hat, der die Seele wie ein warmer Frühlingsregen erfriſcht, dann iſt nichts Jungfräuliches und nichts Reines an ihr: ſie iſt ein verderbtes Geſchöpf. In jenem gedankenloſen Wort liegt zugleich ein herrliches Lob. Alle böſen Geiſter ſind vor Mozart's Muſik gewichen; er hat den Stoff exorciſirt —

es giebt keine ſittlichere und ſittlicher machende Kraft, als die ſeiner Töne. Beethoven erhebt und durchſchauert uns in ſeinem einzigen „Fidelio“ bis ins innerſte Mark, und Gut und Böſe führen unter ſeinen Händen einen Kampf wie die Geiſter der Nacht und des Lichts um den Leib Moſis. Dieſe Welt des Erhabenen iſt Mozart verſchloſſen, aber er wandelt mit einem heiteren Lächeln dahin und löſcht die böſen Dünſte wie die Sonne hinweg.

Dieſe läuternde Macht vergleicht ſich nur der Anmuth der helleniſchen Plaſtik und der Goethe'ſchen Menſchengeſtaltung. Der Triumph iſt nur noch größer, denn wie gefährlich iſt die Sinnlichkeit der Muſik, wie drängt ſie dazu, ſich gerade in dieſer Kunſt zu entladen, alle Schleuſen zu öffnen, alle Pulſe aufzuregen und ſo betäubend, verwüſtend, entartend zu wirken! Ich begreife Otto Jahn nicht, wenn er bei ſeiner ſonſt ſo feinen Würdigung des Bildes der Suſanne die allgemeinere Bemerkung macht: „Das ſinnliche Element der Liebe ſpielt aber im Figaro eine ſo große Rolle, daß es zu verwundern wäre, wenn die Muſik es nirgend wiederzugeben ſuchte. Wie weit und in welcher Weiſe die Muſik fähig iſt, dieſe Seite der Liebe künſtleriſch in Tönen zur Darſtellung zu bringen, wie es die bildende und die Dichtkunſt vermögen, wird ſchwer zu beſtimmen ſein; daß es Mozart gelungen ſei, mit den Schweſterkünſten erfolgreich zu wetteifern, kann Niemand bezweifeln.“ Wie ſeltſam nüchtern klingt das! Als müßte die Muſik ſich gleichſam zwingen, ſinnlich zu reden! Ich behaupte im Gegentheil, daß es (wenn man das Wort nur möglichſt allgemein faſſen will) die Sprache iſt, die ſie am leichteſten ſpricht. Schon ihre Materie, der Ton, iſt aufregender, ſinnlicher als der Stoff aller übrigen Künſte. Poeſie, Plaſtik und Malerei können allerdings *deutlicher* reden, aber mit der präciſen Bezeichnung eines Gegenſtandes hat die größere oder geringere ſinnliche Kraft nichts zu thun, und gerade die (im Sinne des Verſtandes geſprochen) Unklarheit des Tones, der ſich *nur* an den Sinn (das Gehör) und durch dieſen *nur* an die Empfindung wendet, iſt ſeiner ſinnlichen Macht förderlich. Wort, Farbe und Marmor können ſelbſtredend auf einen gemeinen

Gegenstand verwandt werden, der auf gemeine Naturen seine niedrige Wirkung übt — aber ein solcher Gegenstand braucht an sich mit der Kunst nichts zu thun zu haben. Eine unanständige Anekdote ist ebenso wenig ein Kunstwerk, wie eine schlüpfrige Illustration. Nach dieser Richtung darf man also nicht vergleichen — und das hat Otto Jahn gewiß auch nicht wollen. Die Musik aber ist und bleibt auch in ihren niedrigsten Erzeugnissen dem Princip nach immer Kunst, und daß sie in diesem Bezirk über die kräftigsten Mittel zu sinnlicher Wirkung verfügt, das leugne wer mag. Welch' prickelnden Reiz weiß der geistreiche Auber mit seiner champagnergleichen Musik zu üben, wie bodenlos cynisch ist das Finale des zweiten Actes von Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt", ja, wie weiß gerade dieser an Einfällen, an satirischem Vermögen so reiche, aber so unerhört freche und gemeine Componist mit einigen Takten seiner Cancanweisen die niedrigsten Leidenschaften aufzuwühlen. Man ekelt sich vor dieser unverhüllten, dirnengleichen Sinnlichkeit. Hat nicht — um neben die Zwerge einen Riesen zu stellen — Richard Wagner *nur* durch den Ton eine sinnliche Sprache gesprochen, wie man sie in dieser Ungebundenheit und Leidenschaftlichkeit, in dieser Verwirrung und Wuth vormals noch nie gehört hat? Er thut es im Drama, dem nichts Menschliches fern zu bleiben braucht, und er thut es unleugbar zu charakteristischen Zwecken. Trägt aber nicht seine Musik *durchweg* sinnlichere Züge als die aller großen Componisten vor und neben ihm, und erhalten nicht alle seine Gestalten, auch die reinen Jungfrauen, unwillkürlich etwas von dieser ihm eigenen sinnlichen Färbung? Und giebt es nicht auch hier eine Grenze, wo das schöne Maß über das Charakteristische den Sieg davon tragen müßte? Ich erinnere mich noch mit Unbehagen der Wirkung, die die ersten Nibelungenaufführungen in Bayreuth im Jahre 1876 auf zwei unweit von mir sitzende junge Männer übten: sie befanden sich in fortwährender dithyrambischer Extase und äußerten am Schlusse der „Walküre" und des „Siegfried" ihren Beifall in einer solchen Verzückung, mit solchen Rufen der Aufregung, ja der Besessenheit, daß man sie wohl oder übel

humoristisch nehmen mußte, wenn man nicht angewidert werden wollte. Auch wüßte ich nicht, daß sich das verliebte Antlitz der Correggio'schen Leda oder die Erschütterung seiner Jo mit dem wahnsinnigen Anlauf der Liebesscene Tristan's und Isolden's kurz vor dem Auftreten des Königs an sinnlicher, und je nach der Widerstandskraft des Einzelnen unlauterer Wirkung auch nur annähernd vergleichen ließe. Darauf ist natürlich noch zurückzukommen. Aber man sollte sich diese Gefahren der Musik völlig klar machen, um es ganz zu begreifen, worin der Zauber Mozart's beruht, wie keusch, wie rein seine Kunst ist. Auch da, wo die dramatische Situation ihn zu provociren scheint, verliert er den goldenen Zügel keinen Augenblick aus den Händen — ja, gerade da führt er ihn feiner und sicherer als je. Immer bietet er vollauf Genügen und doch niemals zu viel. Den schweren Stoff verflüchtigt er zum Aetherischen, und das Verfängliche wird bei ihm ein kindliches Spiel.

Wie ganz trifft das auch bei der berühmtesten Gestalt des ganzen Werkes, bei dem Pagen Cherubin, zu. Welch' ein jugendliches Feuer, welche Unruhe, welch' ein Ungestüm — und doch welches Maß! Wann hat je ein Componist gelebt, der mit so einfachen Mitteln so viel erreicht, der uns in zwei Arien von keineswegs ungewöhnlicher oder reicher Structur, von denen uns die zweite, die Romanze, seine Empfindungen (als Lied) überdies gleichsam erst durch die zweite Hand vermittelt, einen Charakter so klar, so plastisch zu geben vermocht hat? Aus dem Ensemble des letzten Actes verschwindet er bald wieder und es erweitert das Verständniß seines Wesens nicht — in jenen Arien liegt es bereits völlig abgeschlossen vor uns. Wenn man noch zweifeln möchte, daß nicht die den Wandlungen der Zeit unterworfene Form der Oper, sondern der Geist, der sie füllt, ihre Gültigkeit festsetzt, dann verkündet dies Gebilde mit hellem Munde die Wahrheit dieses Satzes. Tausend Andere, die die Form beherrscht haben wie Mozart, würden mit den Ausdrucksmitteln ihrer Tage diesem Knabenjüngling zu schwache Worte geliehen haben — und wer von den Modernen, die für die Wiedergabe so gemischter Gefühle in der entwickelteren Harmonik, Melodik

und Instrumentation, in der erweiterten und durchbrochenen musikalischen Form ungleich stärkere Stützen haben, wer hätte uns trotz dieses verschwenderischen Reichthums ein Gleiches wie Mozart durch den Mund dieses seines Geschöpfes zu sagen vermocht? und wer, der es vermocht, hätte so sicher die Grenze gewahrt? Cherubin ist eine typische Figur geworden. Er hat in den Pagen der späteren Oper zahlreiche Abbilder gefunden, von denen ihm keins das Wasser reicht. Die bildende Kunst hat sich mit ihm beschäftigt; man hat ihm eine ganze Liedersammlung in den Mund gelegt und seinen Lebensweg bis zu seinem ruhmvollen soldatischen Ende verfolgt. Aber ein gealterter Cherubin, ein Mann, ein Vater ist eine contradictio in adjecto. Wie wir ihn sehen und kennen, ist er der halbreife Junge, der auf der Grenze zwischen Mann und Knaben die erste Schwärmerei der Liebe empfindet und im Schlosse Almaviva nach allen Seiten seine Eroberungen macht: Dies Sehnen und Drängen, dies Schmachten und Seufzen, dieses übersinnlich-sinnliche Verlangen, wer kennt es nicht? wie ansteckend wirkt es, wie berauschend, und doch wie rührend fast! Es giebt keinen Weg zu dem Geheimniß dieser Schöpfung, die ihrem Meister aus Glanz und Duft fertig entgegengewallt ist, und Richard Wagner hat Recht, wenn er in den „Bayreuther Blättern" ihn als ein classisches Beispiel künstlerischer Erschaffung, Wahrheit und Ganzheit nennt. Es ist ja ein Leichtes, auf die hastige Begleitfigur seiner ersten Arie hinzuweisen — aber diese findet sich ähnlich in dem Abschiedsterzett der „Zauberflöte" und ist, für sich betrachtet, nichts weniger als bedeutend; auch mit der Erwähnung der Instrumentation, die auf den gedämpften Saiteninstrumenten zum ersten Mal in der Oper die hellen funkelnden Lichter der Clarinette zeigt, kommt man dem Kern nicht näher. Der Zauber liegt im Ganzen, am Wesentlichsten wohl in der Einheitlichkeit der Melodie, die wie mit einem Schlage entstanden zu sein scheint, in der ein Theil den andern so vollendet bedingt, in dieser Melodie mit ihrer unsäglichen Sehnsucht — unsäglich also schließlich doch! „Gefühl ist Alles" — heißt es so Vollkommenem gegenüber. Man empfindet: dies sind die ersten Wallun-

gen der Liebe, mächtig, stürmisch und doch unreif und kindlich; die Gestalt drängt sich uns auf, sie ist unwiderstehlich. Und das Alles trifft aufs Neue in der Romanze zu, die er der Gräfin zu Susannen's Lautenbegleitung vorträgt. Absichtsvoll nimmt hier die Empfindung Ruhe und Haltung an. Es ist ein Lied, in das er sein Gefühl künstlerisch geglättet ergossen. Aber unter der edelzarten maßvollen Hülle hämmert auch hier das feurige Herz. Fast thut uns der gute Junge leid, und doch beneiden wir ihm seine Sehnsucht gründlich.

Gewiß hat auch Beaumarchais an dem allgemeinen Reiz, den dieser Page ausübt, seinen Antheil — aber ohne Mozart wäre er doch vergessen. Zierlich beschreibt der französische Autor, wie er sich seinen Cherubin gedacht. »Timide à l'excès devant la comtesse, ailleurs un charmant polisson, un désir inquiet et vague est le fond de son caractère. Il s'élance à la puberté, mais sans projet, sans connaissances, et tout entier à chaque événement: enfin il est ce que toute mère, au fond du coeur, voudrait peut-être que fût son fils, quoiqu' elle dût beaucoup en souffrir.« Rechnet man dazu den Reiz der Übergangsjahre überhaupt, dann begreift man, da die Literatur bis dorthin einen Typus dieser Periode noch nicht geschaffen, daß dieser Cherubin alles Zeug dazu hatte, Muster und Vorbild und eine Gattung für sich zu werden. Denn der Shakespeare'sche Page Falstaffs gehört nicht etwa dahin. Wir finden ihn zwar in der übelsten und anrüchigsten Gesellschaft und hören ihn Dinge sagen, die uns von einem Knaben entsetzen, aber als er uns zuerst begegnet, ist er ein Knirps, der noch nicht einmal im Zenith der Flegeljahre steht; als wir von ihm Abschied nehmen, nähert er sich zwar dem Jüngling, aber wir finden ihn auch nicht in den schwächsten Liebesbanden verstrickt. Mit seinem dicken Herrn ist ein Theil seines Lebens dahingeschieden; er weint ihm eine aufrichtige Thräne nach, und als er mit dem Heer nach Frankreich gezogen, macht er alle Miene, sich zum Manne und Helden zu entwickeln — hätte nur der hinterlistige Überfall des Lagers ihm nicht mit allen Troßbuben frühzeitigen Tod bereitet.

Beaumarchais' Cherubin weiß von Kampfgelüsten nichts — im Gegentheil, die Uniform, in die ihn der Graf so eilig kleidet, kommt ihm sehr ungelegen. Vielleicht wird er dermaleinst ein tüchtiger Soldat, aber seine verzogene Jugend begnügt sich im Schlosse Almaviva mit leichteren Eroberungen. Alle Frauen lieben ihn und er liebt alle Frauen. Trügt nicht Alles, so muß er in Sevilla der vollkommene Don Juan werden. Zudem ist die Untreue seines Herren seinen Augen nicht entgangen und in allen Ecken stöbert er Dinge auf, die seine Phantasie vor der Zeit erregen und beflecken. Er hat einen Zug von Frühreife. Auf wie schmaler Scheidelinie steht eine solche Gestalt! Noch einige Striche, und er könnte anstößig werden. Aber Beaumarchais hat sich weise gemäßigt und Mozart vollends hat jeden Rest von Bedenken entfernt. Er hat die Poesie dieses Alters erfaßt und in Wahrheit einen Idealtypus geschaffen, dessen wesentliche Züge bei jedem Knaben zutreffen. Ich gestehe denn auch, daß mir das Bild damit so völlig fertig erscheint, daß ich eine dritte Arie oder Ariette, die Mozart nach einer Notiz in der Originalpartitur dem Pagen im tête-à-tête mit Bärbchen zugedacht zu haben scheint, wahrscheinlich jedoch ohne daß er sie ausgeführt hätte, nicht vermisse. Ich glaube vielmehr, daß jede weitere Ausführung das Symbolische der Figur, das eben in der Liebessehnsucht überhaupt, ohne einen einzigen, bestimmten Gegenstand, beruht, nur geschädigt haben würde. Bei der kleinen Gärtnerstochter fand er ziemlich zweifellos am leichtesten Gehör; die Gräfin wies seine Seufzer schon als seine Herrin zurück, Susanne belustigte sich über ihn. Mit der Ausmalung jenes Verhältnisses und der Vorstellung einer längeren Dauer desselben würde sein Verlangen von der Unbestimmtheit und Allgemeinheit verloren haben, die doch eben sein Wesen und seinen Reiz ausmacht.

Mit der Gräfin, Susanne und dem Pagen sind die am Meisterlichsten individualisirten Gestalten des Figaro genannt. Es ist für Mozart's Genius bezeichnend, daß die Frauen und der auf der Grenze der Geschlechter stehende Knabe die Krone seines Schaffens bezeichnen. Auch hier zeigt sich seine Verwandtschaft mit Goethe,

der nichts Herrlicheres als seine Frauen geschaffen. Clärchen, Gretchen — wie deckt sich in ihnen das ganz Individuelle mit dem Allgemeinen, dem „Ewig-Weiblichen". Es sind in ihrem bürgerlichen Kreise ganz scharf begrenzte, in ihrem Denken und Fühlen nicht einmal außerordentliche Gestalten, so grundverschieden von einander wie Lotte, Ottilie, Adelheid, Iphigenie — und doch glaubt man in ihrem engen Einzelleben das Weib selbst zu gewahren, wie es aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen. Es ist der höchste Triumph der Kunst, wenn sie im Allerpersönlichsten das Ewige, Unumstößliche zu geben vermag. Zu dieser vollkommenen Harmonie ist Goethe in seinen egoistisch angekränkelten Männern nie gelangt (Werther, Eduard, Weislingen, Clavigo, Tasso) — lauter Geschöpfe eines großen Dichters, aber ohne die Herrscherkrone, die seine Frauen tragen. Man könnte, um ein Gegenbild zu dem Pagen zu suchen, auch an den Franz des „Götz von Berlichingen" erinnern, der vollkommen wie jener ist. Auch Mozart ist niemals individueller und typischer zugleich als in seinen weiblichen Gebilden. Belmonte, Ottavio und Tamino haben doch eine gewisse Verwandtschaft, aber Donna Anna, Elvira, Zerline, die Gräfin, Pamina sind weit von einander getrennt. Auch eine andere, untergeordnete Figur des „Figaro" beweist für den erstaunlichen Reichthum der Farben Mozart's, wenn es die Frauen zu charakterisiren gilt. Ich meine nicht etwa Marcelline, sondern das kleine Bärbchen. Jene ist etwas obenhin behandelt: weder in der Zankscene mit Susannen wird sie von dieser, noch in dem musikalisch so entzückenden Sextett von ihrer Umgebung unterschieden, und ihre G-Dur-Arie ist nichts weiter als eine Concertnummer. Bärbchen aber wird in den wenigen Takten ihrer Ariette überraschend gekennzeichnet. Das junge Ding hat dem Auftrag des Grafen, die Nadel, mit der das verrätherische Briefchen, das ihn in den Garten locken soll, gesiegelt war, Susannen gleichsam als Contremarke zu übergeben, schlecht entsprochen, denn sie hat dies werthvolle Zeichen verloren. Natürlich ist sie trostlos darüber und fürchtet den Grafen, Susanne und ihren Vater zugleich. In ihrer grünen Jugend nahm sie den Auftrag entsetzlich

wichtig — so hat denn auch ihr Schmerz eine fast pathetische Färbung. Und doch äußert sich ihr Jammer trotz der Molltonart und der absichtlich scharfen, parodistisch düsteren Accente völlig kindlich. Dafür sorgt die gleichmäßige, zu der Wehklage fast thöricht stimmende Begleitfigur der sechs Achtel. So begleiteten unsere Vorfahren zahllose Kinderlieder, so sangen wir noch in unserer Kindheit „Ein Schäfermädchen weidete". In dem Contrast liegt die drollige Wirkung begründet. Klagen, die sich auf diese Weise äußern, nehmen wir nicht ernsthaft. Und mag die niedliche Kleine nun auch gegen das Ende immer tragischer werden und ihren Jammer mit einem langen Seufzer jäh endigen — wir lachen doch nur darüber. So schildert Mozart das Mißverhältniß zwischen dem Grund und der Größe des Leides, die Sorge eines kindlichen Gemüths über einen geringfügigen Anlaß. Auch diesmal sind es nur wenige, leise Striche, die diesen komischen Jammer von dem tiefernsten und ergreifenden der Pamina, von der Klage der Constanze unterscheiden — aber sie genügen zu einem völlig entgegengesetzten, deutlichen Eindruck und geben uns Aufschluß darüber, daß eine weise Oekonomie der Mittel einen Künstler unerschöpflich macht.

Unter den Männern steht, was die Sicherheit und Festigkeit, das Individuelle der Zeichnung betrifft, der Graf obenan. Er ist stets und ganz von den Empfindungen, von denen er redet, beherrscht; anstatt sie wie die Figuren der opera buffa nur wie ein Maskengewand zu tragen, ist er wirklich mit ihnen verwachsen. Sie sind Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein. »Cosi fan tutte«, eine echte Maskenoper, macht den Unterschied solcher Theaterfigurinen, die mit den Gefühlen, von denen sie singen, nur spielen und über ihnen stehen, die ihre Angelegenheiten von vornherein nicht ernsthaft nehmen und darum auf ein ernstes Entgegenkommen seitens der Hörer auch nicht rechnen, besonders deutlich, und daß alle übrigen Männer des „Figaro", den Titelhelden selbst nicht ausgenommen, von diesem Carnevalshauch der Buffooper gestreift sind, lasse ich mir nicht ausreden. Bei dem Grafen aber ist Alles Ernst und Wahrheit. Sogleich seine ersten Takte im Terzett

mit Susannen und Basilio sind meisterlich declamirt. Voll Ärger über das boshafte Geschwätz des geschäftigen Zwischenträgers verläßt er sein Versteck, und doch will er sich dieser abhängigen Creatur gegenüber nicht erregen, nebenbei fühlt er sich seiner Sache auch nicht ganz sicher — so giebt er denn seine Weisung kurz, abgerissen, unter Pausen; das Orchester redet wohl von seinem inneren Grimm, aber es läßt ihm auch Zeit sich wie ein Cavalier zu fassen, anstatt wie ein Berserker loszufahren. Bald hat er auch seine Haltung vollkommen wiedergefunden. Sicher und bestimmt, aber doch mit einer gewissen Würde spricht er dem Pagen das Verdammungsurtheil, und ganz köstlich ist es, wie das nämliche Motiv („Er soll fort, der lose Bube") bei der Wiederkehr durch eine kleine Variante, die das herrische b eine Octave tiefer legt, den Ausdruck souveräner, spöttischer Ruhe annimmt, neben der Basilios meckernde Schadenfreude („Ja so machen's alle Schönen") und seine unsagbar perfide Wiederholung der Worte „Was ich sagte von dem Pagen, war Vermuthung, war nur ein Argwohn" nur um so auffallender wirkt. Das ganze Stück funkelt überhaupt von geistreichen Einzelheiten. Nimmt doch auch der Graf selbst, als er von des Pagen Stelldichein mit Bärbchen erzählt, unwillkürlich das Motiv des Basilio („Was ich sagte") auf, um, während er ahnungslos den Mantel vom Lehnstuhl deckt, von der unerwarteten Beziehung des Motivs zu dem aufs Neue in flagranti ertappten Cherubin selbst überrascht zu werden! Bedrohlicher erscheint er im zweiten Act: auch hier wieder völlig in der Situation aufgehend, ohne die leiseste Erinnerung an die Buffooper. Sein Zorn und seine Eifersucht sind wahr wie seine Enttäuschung bei der Entdeckung Susannens statt des erwarteten und erhofften Pagen. Er steigert sich zwar in seiner Entrüstung über die vermeinte Untreue seiner Gemahlin, die seinem eignen Leichtsinn Vorschub leisten würde, und in einzelnen Augenblicken, in der gebieterischen Forderung „Her den Schlüssel", in der vom Orchester mit absichtlicher plumper Monotonie begleiteten Stelle „Geh', Verräth'rin, Ungetreue" wird er geradezu brutal. Man verfolge ihn weiter, in seiner bei all seinem Interesse doch chevaleresken

Haltung dem betrunkenen Antonio, Figaro und den verbündeten Intriguanten gegenüber; in seiner lüsternen Neigung zu Susannen, die in dem chromatischen Auf und Ab der zuerst auftretenden Worte „So kommst du?“ im Duett fast unanständig beredt wird; in seinem Ärger über die neuen Hindernisse im Sextett; in dem Geplauder der Liebesnacht, der hellen Wuth des Finales — immer ist er seiner Sache voll. Und wenn sein letzter Treuschwur wie eine unstichhaltige Phrase klingt, so ist er doch im Moment von der Dauer der wiedererweckten Liebe zu seiner Gattin überzeugt — und einen anderen Ausgang vermochte weder Beaumarchais, da Ponte noch Mozart zu finden.

Auch seine Arie ist ein Meisterstück. Schade nur, daß sie durch den Dialog so schlecht eingeleitet und dadurch inhaltlich fast unverständlich wird. Noch eben hat er Susannens Nachgiebigkeit erlangt und bejubelt, da fängt sein Ohr ein Wort der hübschen Zofe auf, das sie ihrem Figaro zuruft „Freue dich; dein Proceß ist gewonnen“, und dies eine Wort läßt ihn plötzlich argwöhnen, daß er abermals betrogen wurde. Nun flammt er auf „Der Proceß schon gewonnen?“, und in rascher, wilder Gedankenfolge, mit einer Eile und einem Wechsel der Modulation, wie er Mozart sonst nie eigen ist, malt er sich alle Möglichkeiten der Rache an den Verräthern aus. Sogar das Stutzen des großen Herrn, als er langsam und zögernd darüber grübelt, ob die heiratslustige Marcelline nicht etwa mit Geld abgekauft werden könne, findet dabei einen musikalisch schlagenden Ausdruck. Schon im Recitativ frohlockt seine Seele nach den Worten „Auch muß Antonio“ im Orchester über den einstigen Sieg, bis die Arie selbst in großen, vollen Zügen Alles zusammenfaßt, was seine Seele bewegt: die immer noch pochende Leidenschaft für Figaros Braut, den Schmerz und die Entrüstung über das so nah gewähnte und doch wieder zerronnene Glück, den Grimm über das Spiel, das die Gegner mit ihm getrieben, die Wonne des Triumphes. Und trotz der hämmernden Achtel im ersten Satz, dem Allegro maestoso der Arie, (die Worte „Begünstigt niedre Triebe u. s. w.“), trotz des wiederholten raschen Wechsels von Dur und Moll, trotz der hoch-

gehenden Wogen der Erregung, die sich am gewaltigsten bei dem Eintritt der Stelle „Ich sollt' ein Glück entbehren?" in A-Dur heben — welch' ritterliche Fassung, welche grandezza! Selbst der verbissene Hohn des den ganzen inneren Vorgang noch mehr erhitzenden Allegro assai bei den Worten „Noch dien' ich euch zum Spotte" und der überraschend hervorbrechende Gegensatz des gewaltthätig jauchzenden „Doch bald wird über Figaro der Stab gebrochen sein" — selbst diese scharf gewürzten Empfindungen entbehren einer gewissen Hoheit und Machtfülle nicht, und nur eins bleibt zu bedauern: die durch nichts motivirte spielerische Triolenpassage gegen den Schluß des Satzes. Leider ist auch diese wieder der Nachgiebigkeit gegen die Gelüste eines Sängers, des Signor Mandini, entsprungen. Mozarts Gutmüthigkeit ging eben so weit, daß er ihr unter Umständen selbst ein künstlerisches Gebot preisgab.

Man stelle neben dies ganz von Leben und Leidenschaft erfüllte glänzende Musikstück in Gedanken die Arie des Bartolo, so hat man, auch abgesehen von dem Unterschied der Charaktere, den ausgesprochenen Gegensatz des ernsthaft zu nehmenden, künstlerisch wahrhaften, und des Buffostils. Man sollte nur den Begriff des letzteren nicht gar so eng fassen. Mozarts Buffoton ist beispielsweise ein anderer, als der Rossinis, sein musikalischer Bau durchweg ein festerer und reicherer, seine musikalischen Einfälle kernhafter und entwicklungsfähiger. Rossini arbeitet mit viel einfacherem Apparat und stopft die Lücken weit ausgiebiger mit colorirtem und Figurenwerk. Vergleicht man den Mozart'schen Bartolo mit dem Rossini'schen des „Barbier von Sevilla", so steht dieser dem Ideal des italienischen Buffo mit seinem halb und halb sich selbst parodirenden Maskencharakter zweifellos weit näher als der Bartolo Mozarts, der, wie viel er auch von dem italienischen Stil in sich aufnahm und mit seinem eigensten Wesen verschmolz, doch kein Italiener war und als Italiener componirte, sondern ein neues, höheres Gebilde der komischen Oper schuf. Das Allegro der großen Bartolo-Arie Rossinis, das auf eine unglaubliche Zungengeläufigkeit rechnet, trägt alle Züge der Caricatur, der Parodie — aber

thut es das Triolengeplapper des Mozart'schen Bartolo nicht etwa auch? Man soll ja nicht etwa glauben, daß es dem geprellten Alten mit seiner Rache an Figaro ganz und gar nicht ernst ist — aber die Illusion soll keine ernsthafte sein. Ein winziger Keim wird unverhältnißmäßig ausgeschwellt, und aus den Übertreibungen lugt der Schalk: der Schöpfer der Gestalt. Es finden sich in der Arie immerhin einige tiefere psychologische Züge, und die wiederholt auftretende gewundene Orchesterfigur (die zuerst bei den Worten „Dulden, schweigen", zum zweiten Male bei der Stelle „Leit' ich Verderben, Untergang her" kurz vor der Wiederholung des Hauptmotivs, auftritt) deutet auf einen geschäftig wühlenden Minirer. Aber das von Selbstbewußtsein strotzende, lärmend accompagnirte Hauptmotiv ist schon eine parodistische Übertreibung, ganz wie das grell contrastirte, in der deutschen Übersetzung unzulänglich wiedergegebene »Coll' astuzia, coll' arguzia« („Fein und listig, schnell und rüstig"), ganz wie der unerwartete Accord b-d-gis und die unvermuthete Pause vor dem aufgeblasenen »Ma, credete, si farà« („Die der schwache Kopf kaum denkt"), eine Wendung, die nebenbei bemerkt Rossini in der Verleumdungsarie des Basilio bei den Worten „Und der Arme muß verzagen" vorgeschwebt zu haben scheint.

Basilios unterhaltende Arie steht in einem andern Buche. Mit dem italienischen Buffostil hat sie fast nichts zu thun, sie ist etwas Neues, eine Gattung für sich, in dem Menuetthema voll Lust und Grazie, in der bei allem Maß doch so vielsagenden Instrumentation ebenso wie in der nur bescheidenen Andeutung der Tonmalerei bei der Schilderung des Unwetters und des wilden Thieres echt Mozartisch. Auch darf man Ulibicheff's Freude darüber, daß das Orchester bei der elenden Philosophie dieses Patrons (»Onte, pericoli« „Sich krümmen, erniedrigen" u. s. w.) marschartig triumphirt, vollkommen theilen. Aber trotz dieses einzelnen Zuges und trotz der Worte, die bei Beaumarchais kein Vorbild finden, sondern da Ponte ganz allein gehören, ist sie doch kein charakteristisches Ganze, und als Erzählung kann sie das auch kaum sein. Die zierliche Me-

lodie des Mittelsatzes könnte auch dem harmlosesten, fröhlichsten Gemüth entquellen, und jedenfalls ist Basilios Portrait in dem Terzett des ersten Actes ungleich feiner und schärfer festgestellt.

Es bedarf keiner Worte, daß Figaros Zeichnung hoch über der dieser beiden Dunkelmänner steht, der des Grafen kommt sie jedoch, was die charakteristische Seite anbetrifft, nicht gleich, ganz gewiß in den Arien nicht trotz des musikalischen Reichthums, den uns diese köstlichen Gesangsnummern bescheren. Um das begreiflich zu finden, vergegenwärtige man sich die Schwierigkeit der Aufgabe. Der Komödiendichter verfügte über unerschöpfliche Détails des Spottes und der Satire, die der Musik ein für alle Mal verschlossen sind, und wenige Worte konnten ihm genügen, um alle widersprechenden Empfindungen, die durch die Seele seines Helden fluthen, zu verbinden und zu verschmelzen. Im Dienste der Großen ist Figaro zu einigem Ansehen und Einfluß gelangt, im Schlosse des Grafen wird es ihm jedoch nicht so leicht, den errungenen Posten zu behaupten. Er sieht seinen Herrn sich seiner Braut nähern, muß ihn abwehren, seine Angriffe abschlagen und darf ihn doch nicht beleidigen. Stete Sorgen im Herzen, hat er ein lachendes Antlitz zu zeigen. Eifersucht, Schmerz, Bitterkeit über seine unglückliche Lage bedrängen ihn zugleich; sich über die Hindernisse hinwegzuschwingen, ist ihm aber seines Standes, seiner Armuth wegen ein für alle Mal versagt. Diese widerstreitenden Empfindungen mischen sich nun mit angeborener Findigkeit und Pfiffigkeit, mit guter Laune, die sogar zum Humor wird. Gewiß eine buntfarbige, fast widerstrebende Mischung, Lichter und Schatten nebeneinander, und wenn Beaumarchais sie doch zu vereinigen wußte, so lag das zum guten Theil daran, daß er das Vorbild nicht weit zu suchen hatte: in sich selbst. Je sicherer nun Mozart im Bunde mit seinem Librettisten Alles aus dem Stoffe entfernte, was der Musik nicht erreichbar war, je größer war die Gefahr, daß die Theile auseinanderfielen und daß mit der Beseitigung des sarkastischen Salzes nur eine der Gefahr der Plattheit ausgesetzte Harmlosigkeit zurückblieb. Heiterkeit und Beweglichkeit darzustellen und in eine fröhliche Seele gelegentlich auch den

Schatten der Sorge fallen zu lassen, darum konnte ein Mozart nicht verlegen sein, und nicht nur nach dieser Seite hat er Alles erfüllt. Durch Figaros reizende Cavatine „Will einst das Gräflein ein Tänzchen wagen", die charakteristisch bedeutsamste seiner Arien, schimmern auch feine ironische Lichter, und in den Ensembles des zweiten Actes frohlockt mit seinem Eintritt in die Scene sofort eine ansteckende, alle Sorgen verscheuchende Heiterkeit. Wie unwiderstehlich wirkt seine Laune auch im Finale des letzten Actes, als er Susannen in der Verkleidung erkennt und ihr eine affectirte Liebeserklärung macht — Ausdrücke, die ins Groteske gesteigert werden, sobald er den Grafen auf der Lauer weiß und er nun, mit Susannen im Bunde, die Liebeskomödie mit der günstigsten Wirkung wiederholt. Das Alles ist musikalisch entzückend und insofern auch charakteristisch, als es nie einen zu vornehmen, mit seinem Stande unverträglichen Ausdruck annimmt. Die C-Dur-Arie aber gehört der Natur der Sache nach nicht seinem innersten Wesen an. Er will dem Pagen seine Entfernung aus dem Schlosse erleichtern und malt ihm seinen künftigen Stand mit frischen, lockenden und glänzenden Farben. Dramatisch ist die ganze Nummer natürlich entbehrlich, und bei Beaumarchais hat sie auch kein Seitenstück. Der Wunsch, einen wirksamen Scenenschluß zu finden und dem Bassisten eine wirkungsvolle Nummer zu sichern, mögen zu ihrer Schaffung gleichermaßen mitgewirkt haben, und was aus ihr geworden ist, weiß die Welt: die Freude und das Behagen aller musikalischen Naturen, einerlei ob Laien oder Kenner. Aber mit dieser frischen, kernigen, soldatischen Melodie, die sich von dem flatternden Sechzehntellauf („Nicht geziert mit Blumen und Bändern") so markig abhebt und die am Ende zu einer geradezu pomphaften Glorificirung des Wehrstandes wird (»Cherubino. alla vittoria, alla gloria militar«), hat der Kammerdiener des Grafen Almaviva doch im Grunde nichts zu thun. Figaro mag so beweglichen Geistes sein, daß er sich auch in die fremdesten Lagen hineinzuleben vermag — aber charakteristisch wird das Niemand nennen wollen. Bringt die Arie somit trotz ihres nie zu erschöpfenden musikalischen Segens nach jener

Seite wenigstens keinen Gewinn, so läuft die zweite, die Es-Dur-Arie, fast Gefahr, Figaros Bild zu verwischen: eben durch die in ihr enthaltenen Buffoelemente. Hier war nun allerdings die Aufgabe besonders heikel und fast unlöslich. Der allem Anschein und seinem festen Glauben nach von seiner Susanne, die er so innig geliebt, die ihn so treu zu lieben schien, betrogene Figaro macht seinem Schmerz und seiner Enttäuschung unter Verwünschung des ganzen weiblichen Geschlechts Luft. Lag hier nicht auf der einen Seite die Gefahr, in der Schilderung des verrathenen Herzens so schwer und ernst zu werden, daß man den munteren, neckischen, immer hoffnungsvollen Figaro nicht wieder erkannte, daß der Schmerz pathetische Töne annahm, die zu der Stellung und dem Bildungsgrade eines Kammerdieners und jedenfalls dieses Kammerdieners nicht taugten? Und sollte diese Scylla überwunden werden — wie wollte Mozart es anders erreichen als dadurch, daß er seinen Helden auch in dieser Lage den Humor nicht verlieren ließ? und bot sich nicht zur Darstellung dieser gemischten Empfindung der Buffostil ganz von selbst? Ihn wählte denn auch Mozart, und wenn er trotz des größten Taktes in seiner Behandlung dennoch in die Charybde fiel, daß man nun dem Figaro seine Trauer über den Verrath nicht mehr so willig glaubt, so lag das eben in der Natur der Sache, in dem Wesen des Buffostils überhaupt. Jedenfalls ist es geschehen, und man beseitigt diesen kleinen Mangel nicht dadurch, daß man einfach der Arie jede Beimischung des Buffocharakters abspricht. Ist etwa die stete Wiederholung »Il resto non dico« („Das Weit're verschweig' ich") anders zu erklären, anders der Scherz im Orchester, das durch die Hörner den Zierrath der Ehemänner, von dem Figaro nicht reden will, so indiscret bezeichnet? Bleibt trotz alledem die Arie nicht ein musikalisches Meisterwerk, und bringt ihr Recitativ, ihr Hauptthema und der ungemein bezeichnende Wehruf auf dem des („Das Weitere verschweig' ich") nicht auch charakteristisch noch eine Fülle von Schönem und Bedeutendem? Man wolle die Arie nur in dieser Beziehung der des Grafen nicht gleichstellen und es stets für die höchste Aufgabe der Oper erachten, das Charakteristische

in dem Musikalischen völlig aufgehen zu lassen, die Wahrheit mit der Schönheit des Ausdrucks harmonisch zu verschmelzen!

Kein Vernünftiger wird übrigens von diesem Mangel — das Wort klingt fast schon übertrieben —, sagen wir also von dieser Eigenthümlichkeit sonderliches Aufhebens machen. Es ist ohnehin schon zu verwundern, daß wir bei dem musikalisch so unglaublich schwierig zu bewältigenden Stoff nicht noch auf weitere innere Widersprüche und Unzulänglichkeiten stoßen. Was ein Musiker daraus machen konnte, hat Mozart wie ein echtes Musikgenie gethan, und man hätte auf keinen zweiten in der Welt rathen können, der ihm darin gleichgekommen wäre. Aus einem Wunderfüllhorn strömen unzählige heitere, von innerster Herzensfröhlichkeit gleichsam durchwärmte Motive und lösen sich, als wollte ihr Meister nicht kargen, schon ab, während sie noch für ganze Scenen ausgereicht hätten. Das Finale des zweiten Actes ist am Verschwenderischesten bedacht— und doch wie fern ist der Eindruck von einem losen unorganischen Mosaik, wie reift sich jedes aus, wie stimmen alle vollendet zum Ganzen und zur Situation: die Härte des Grafen („Komm heraus"), der sich die von den Geigen schmeichelnd umspielte Bitte der Gräfin im natürlichsten musikalischen Contrast gegenüberstellt; Susannens übermüthig-ironische Sicherheit („Da bin ich"); die unruhig bewegte, die Angst der Gräfin meisterlich zeichnende Orchesterfigur, sobald der Graf das Zimmer betreten, um den Pagen zu suchen, und das nun folgende dicht verschlungene Durcheinander kleinster, die Personen und die Lage wundervoll charakterisirender Motive; Figaros ganz von Festgedanken erfüllte sorglose Lustigkeit; die derbe und laute Anklage des Gärtners; das Examen, das von den gestoßenen Achteln so erwartungsvoll unruhig begleitet wird — endlich die Denunciation Marcellinens, der Streit der Parteien, in deren Mitte der Graf als der am Meisten Interessirte doch so parteilos und fest wie ein Fels zu stehen scheint. Man greife wohin man will: im Septett (in dem, nebenbei bemerkt, der dramatisch überflüssige Richter, den man aus Mangel an Buffotenören an mittleren Theatern durch den Basilio zu ersetzen pflegt, musikalisch eine indifferente Figur

ſpielt), in den Chören, die nichts als Feſt- und Preislieder zu ſingen haben und dies mit aller Grazie thun, in dem dem andaluſiſchen Fandango nachgebildeten, auf Wunſch Kaiſer Joſephs bei den Hochzeitsceremonien eingelegten, aber durchaus begleitend behandelten Tanz, in der Ouvertüre — überall fließen uns die koſtbarſten Perlenſchnüre durch die Hände. Und wie im „Don Juan“ und der „Zauberflöte“ verzichtet Mozart auch hier auf das ſogenannte Localcolorit, das ſo unſchwer zu treffen geweſen wäre und das er in der fremden Welt der „Entführung aus dem Serail“, wo es nicht zu umgehen war, ſo köſtlich getroffen hat. Im „Figaro“ hat er es und will es, wie in jenen großen Schöpfungen, nur mit dem Menſchen und nicht mit ſeinem Coſtüm zu thun haben. Es wäre kein Fehler geweſen, wenn er es verſucht hätte — und gelungen wär es ihm ohne Zweifel — aber er hätte ſich zwingen, ſich künſtlich in die Ausdrucksmittel einer andern Nation verſetzen müſſen, und dieſer Zwang widerſtrebte ſeinem freien Geiſte und ſeiner höheren Kunſt, die auf den Herzſchlag hörte, anſtatt auf die Kleider zu ſehen. So iſt denn jener Fandango das einzige ſpaniſch anlautende Stück der Oper geblieben. Die Ouvertüre aber zeigt ihn in ſeiner gewohnten Neigung, ſich nie zu wiederholen, nicht aus Bauſteinen, die in der Oper wiederkehren, ſondern aus neuen, ſelbſtſtändigen Motiven ein neues künſteriſches Ganze zu bilden. Es iſt, als wäre ihm eine ſolche Anleihe zu unköniglich, nicht würdig des Genius erſchienen, und man darf dabei an Shakeſpeare erinnern, der ſogar ſo weit geht, ſich bei wörtlich zu wiederholenden Dingen, dem Staatenvertrag in „Heinrich dem Sechſten,“ dem Rüpelſpiel im „Sommernachtstraum“ und anderem nicht an den Wortlaut zu binden: die Handwerker, Pyramus, Thisbe und die übrigen, reden bei der Aufführung ganz andere Worte als bei der Probe im Walde. Nur die Ouverture der „Entführung“ macht auch in dieſer Beziehung eine Ausnahme: das Thema von Belmontes erſter Arie („Hier ſoll ich dich denn ſehen“) bildet in ihr (nach älterem Ouverturenſchema) den mittleren langſamen Satz. Zwar tritt uns in der „Don Juan“-Ouverture die eherne, oder beſſer ſteinerne Figur mit Geiſtergewalt und dem Hall

des jüngsten Gerichts entgegen, bald aber wird sie durchaus frei weitergeführt, und im Allegro schaltet der Meister ganz so selbstständig wie in seinen übrigen Ouverturen, dem „Idomeneo" »Cosi fan tutte«, „Titus", der „Zauberflöte" und dem „Figaro". Auch von einem bestimmten dramatischen Ideengange ist in der Ouverture nichts aufzufinden. Vielleicht hat Mozart es sich nach dieser Richtung etwas zu leicht gemacht — oder besser, hatte er das, was ihm das Wesen des Werkes im Kerne wiederzugeben schien, gefunden, so gestaltete er es musikalisch und nur so. Die Einzelheiten der Oper verschwanden ihm vor ihrem Facit. Sollte er dramatisch reden, dann bedurfte er fast immer des Wortes — im Instrumentalen steht ihm der formale Musiker obenan, eine einheitliche Grundstimmung höher als das Für und Wider dramatischer Gegensätze. Man könnte sagen, er habe an den „Tollen Tag" gedacht, die »Folle journée«, wie Beaumarchais' »Mariage de Figaro« in erster Linie heißt. Aber die anmuthige Geschäftigkeit des Haupt- und die strahlende Glückseligkeit des zweiten, des Gesangsmotivs, reichen doch nicht aus ihn zu schildern, selbst dann nicht, wenn die Behendigkeit sich zum Schluß zum Fluchtartigen steigert. Man geht darum wohl nicht fehl, wenn man darin nach dramatischen Beziehungen zu suchen unterläßt und die Frohnatur, der die ganze Schöpfung entquollen, einzig und allein in der Ouverture aufgefangen und wiedergespiegelt zu sehen glaubt. Auch in der Titusouverture (seiner schwächsten und musikalisch leersten) ignorirt Mozart den Inhalt der Oper mit ihren Brand- und Mordplänen gänzlich, auch in der Ouverture zu »Cosi fan tutte« begnügt er sich mit einem harmlosheiteren, dem oberflächlichen Getändel der Handlung entsprechenden Orchesterspiel. Gleicht die Figarooouverture ihr hierin, so ist sie ihr an melodischer Schönheit, an musikalischer Durchbildung, an Geist und Frische doch weit überlegen und, dramatisch oder nicht, eins der erquickendsten und belebendsten Musikstücke, in jedem Takt ein ganzer Mozart.

Am 27. April 1784 war Beaumarchais' Lustspiel in Paris zum ersten Male öffentlich gegeben worden, am 29. April 1786

notirte Mozart in dem Verzeichniß »Le nozze di Figaro« als abgeschlossen, d. h. mit der Ouverture. Am 1. Mai fand bereits die erste Aufführung in Wien statt. Darf man da Ponte trauen, so wäre die Composition zwischen ihm und Mozart ein Geheimniß gewesen und in sechs Wochen vollendet worden. Beides ist zu bezweifeln. Ganz wie Treitschke, der letzte Überarbeiter des Fideliotextes, über die Entstehung dieses Werkes unzuverlässige Angaben macht, in denen er selbst selten zu kurz kommt, wird auch der eitle da Ponte sich in einer gewissen Wichtigthuerei mit einem Manne wie Mozart gefallen haben. Mozart's Vater ist jedenfalls davon unterrichtet gewesen, und wenn auch eine Bemerkung von ihm an seine Tochter Nanny sagt, daß die Oper „Hals über Kopf" fertiggestellt werden müsse, so beweist doch eine andere Äußerung des immer mäkelnden Alten, dessen pädagogische Verdienste um den Sohn jedenfalls sehr unabsichtliche waren, daß Mozart an der Arbeit „immer geschoben und sich hübsch Zeit gelassen habe", bis nun mit einem Male Ernst gemacht werden müsse, mit anderen Worten, daß zwischen Conception und Vollendung der Oper ein längerer Zeitraum gelegen haben mag. Immerhin scheint diese noch erstaunlich rasch von Statten gegangen zu sein, und es ist geradezu fabelhaft, daß er in voller Arbeit am Figaro noch den „Schauspieldirector", neue Gesangsnummern zum „Idomeneo" und zur »Villanella rapita« und unterschiedliche umfangreiche Claviercompositionen vollenden konnte.

An Kabalen gegen das neue Werk fehlte es nicht. Die Anhänger des alten Salieri scheinen, wie man dem Vater glauben darf, Himmel und Erde in Bewegung gesetzt zu haben, um die Oper zu Fall zu bringen. Trotzdem wurde sie unter starkem Applaus und vielfachem Da capo aufgeführt, und die Bosheiten der welschen Sänger, die, wie Niemetschek erzählt, durch absichtliche Fehler einen Erfolg vereiteln wollten, blieben somit fruchtlos. Wer übrigens diese „Künstler" gewesen, ist nicht recht ersichtlich. Die Storace (Susanne) war eine Engländerin und für den Figaro Feuer und Flamme. Kelly (Signore Ochelly), der den Basilio und den Stotterer zugleich vertrat (im Sextett soll er unbegreiflicher-

weiſe auch und zwar ohne das Enſemble zu verderben geſtottert haben!), war Mozart's aufrichtiger Freund und Anhänger, Signora Buſſani (der Page) wagte als Debütantin ſolche Bosheiten ſchwerlich, und überdies gefiel ſie allgemein; Fräulein Gottlieb aber, die ſpätere Pamina, hätte als Bärbchen auch mit dem ſtärkſten Übelwollen nichts verderben können. Da nun auch Mandini ein ausgezeichneter Graf, Benucci ein von Mozart ſelbſt begeiſtert applaudirter Figaro war, ſo bleibt das Odium auf den Sängerinnen der Gräfin und der Marcelline, den Damen Laſchi und Mandini haften. Vielleicht war es auch „nur Vermuthung, nur ein Argwohn" geweſen. Trotz Allem bleiben die geringen und von langen Zwiſchenräumen unterbrochenen Wiederholungen der Oper, die bald von Martin's mark- und knochenloſer »Cosa rara« ſtark in den Schatten geſtellt wurde, auffällig und ein Vorwurf für Theaterverwaltung und Publikum zugleich. „Seine" Wiener ließen alſo den guten Mozart doch wieder im Stich. Aber die Entſchädigung kam. In Prag entfeſſelte der „Figaro" einen beiſpielloſen Jubel. Kenner und Liebhaber luden daraufhin den großen Componiſten ein, die Stadt zu beſuchen, und fügten dem Einladungsſchreiben eine „Poeſie, die über ihn gemacht worden", bei. Im Januar 1787 folgte er mit ſeiner Gattin der ſchmeichelhaften Aufforderung und genoß mit vollen Zügen den berauſchenden, ehrlichen, echten Triumph. Er dankte den Pragern dieſe Freuden ſpäter wie ein Fürſt: denn er ſchrieb für ſie den „Don Juan". Eine feine Rache an Wien! Nur der öſterreichiſche Adel hatte keinen Theil an der Schuld; wenn er dereinſt an Beethoven die Verſchuldungen der Höfe und des Publikums wahrhaft adlig wettmachte, ſo ſorgte er, wenn auch mit minderem Nachdruck, verſtändnißvoll und rührig auch für Mozart's Ruhm. Was vermag die heutige Ariſtokratie der Kaiſerſtadt an der Donau dieſem Mäcenatenthum an die Seite zu ſtellen, dieſem reinen, für das Wahrhafte empfänglichen künſtleriſchen Sinn? Der Süden tritt an Mitteldeutſchland und den Norden auch die Meiſter ab, die es einſt in ſeinem Schooße groß gezogen. Zwar gehört Mozart und ſein „Figaro" der Welt an; aber es gab noch ganz vor

Kurzem eine Zeit, wo in der Wiener Hofoper eine Mozart'sche Oper ohne zwei oder drei Gäste unmöglich gegeben werden konnte. Dafür herrscht die „Nachtwandlerin", Meyerbeer's „Nordstern", Verdi's „Maskenball"! Als fremde Eroberer kommen und gehen sie, Mozart aber bleibt allezeit mitten unter uns!

# Don Juan.

Mit dem einzigen Namen „Don Juan“ rührt man an ein Chaos von Phantasien, sinnlichen Vorstellungen, Gedanken, Vermuthungen und Zweifeln. Wir sprechen ihn aus und glauben einen scharf abgegrenzten Begriff zu bezeichnen, vor unserem inneren Auge ein der Geschichte für immer in einer bestimmten Gestalt angehöriges Kunstwerk zu sehen, um plötzlich inne zu werden, wie Alles mit ihm fließt und schwankt. „Don Juan“ ist nichts Fertiges; er ist ein Werdendes, in beständiger Bewegung Begriffenes, immer Wachsendes und neu Erzeugendes. Hier hat der Genius der Kunst der Welt einen Stoff von erstaunlicher Fruchtbarkeit geschenkt, unerschöpflich, räthselhaft anlockend wie der Fauststoff. Hunderte haben ihn zu bezwingen versucht, Tausende werden es thun, trotzdem ein Mozart ihm für immer sein Siegel aufgedrückt hat, wie Goethe dem Faust. Aus einem winzigen geschichtlichen Keim, der gerade groß genug war, um einen Sagenring nach dem anderen anzusetzen, wurde hier wie dort der mächtige, hellglänzende Stern, der, beständig wechselnd, dem Auge immer neue Felder der Beobachtung darbietet. Aus dem großprahlenden Chiromanten und Schwarzkünstler Faust, von dem Mutianus Rufus, Melanchthon und Luther zu erzählen wissen, erwuchs der Halbgott, der auf dem Wege der Erkenntniß den Himmel erklimmen will und sich dem Bösen verbündet, als ihm die Fäden des Denkens zerreißen, im Don Juan Tenorio schufen sich die romanischen Völker das Gegenbild des germanischen

Idealiſten: den kraft- und ſaftſtrotzenden Geiſt der Erde, den fleiſchgewordenen Egoismus der Sinne. Solche Schöpfungen ſind nothwendig, die kleinſte Handhabe genügt ihnen, um Boden zu gewinnen und auszuſchwellen, und hätte die ſpaniſche Geſchichte und Sage von dem Geſchlecht der Tenorio nichts gewußt, ſo würden auf das Haupt eines Anderen die Frevel gehäuft ſein, die dieſer Juan begangen haben ſoll, und deſſen Stirne hätte dann der dämoniſche Glanz umwunden, von dem man nicht weiß, ob er Licht des Himmels oder Gluth der Hölle iſt.

Daß uns Deutſchen der Stoff erſt durch Mozart angehört, iſt inſofern wahr, als dieſer außerordentliche Menſch ihn zuerſt in ſeinem Ernſt und ſeiner gigantiſchen Größe erkannte — daß er ſchon lange vor ihm auf unſeren Theatern ſpukte, ohne begriffen zu ſein, ſpricht nur noch eindringlicher für den hellen Seherblick ſeines begnadeten Genies. Er wurde durch den Textdichter ſeines Figaro, Lorenzo da Ponte, zu dem Stoff geführt und ſagte ohne langes Bedenken Ja. Die neue Oper war für Prag beſtimmt. Nun hören wir von ſeinen übrigen Werken während der Entſtehung bald dies, bald das — vom „Don Juan“ redet Mozart ſo gut wie gar nicht. Schwieriger als ſonſt, ſo ſcheint es, war er zum Niederſchreiben des innerlich bereits Vollendeten zu bewegen. Der Held mochte auch über ihn ſeine beſtrickende Macht üben. Was er Neues in ſeinem Innern erzeugte, verſchwieg er. Vielleicht war auch er mit fröhlichem Buffoſinn in ſeine Kreiſe getreten, da traf ihn die Stimme des Gerichts, das in dem ſteinernen Comthur ſeinen Boten entſandte, und erregte jede Fiber in ihm zu einer neuen gewaltigen That. In ſeinem Leben ſteht das Werk darum ſelbſt wie ein großes Räthſel da. So mächtig hat er nie mit Himmel und Hölle gerungen, Töne, die das Mark erſchüttern wie dieſe, hat er nie wieder gefunden, nie hat er aber auch ſeine Menſchen mit heißerem Blut getränkt. Jeder Gedanke an die Maskenſpielerei der opera buffa verſchwindet bis auf den letzten Reſt. Dies ſind keine Geſchöpfe, die nur eine Komödie aufführen, ſie ſind unſeres Gleichen, unſer Fleiſch und Blut, und hoch reckt ſich der Held, den die Begierde

zur Erde zieht, der vom Himmel nichts wissen will, im zweiten Finale über den Durchschnitt der Sterblichen hinaus. Noch enthält das Werk Keime, die reicherer Entwicklung fähig gewesen wären, nicht Alles steht, zum Theil durch des sonst vielfach verdienten Textdichters Schuld, auf gleicher Höhe — aber eben diese Unebenheiten und Unvollkommenheiten lassen das Große darin nur noch größer erscheinen, auch sie reizen zu immer neuen Fragen und Betrachtungen, und mancher Pedant hat sich an ihnen confus gedacht. Denn nicht mit klarem dramaturgischem Bewußtsein von der Bedeutung des Stoffes nahte Mozart ihm — er war es vielmehr, der sie uns durch sein Werk erst erschloß, der in genialer Ahnung seine Schleier lüftete. Und das Licht, das er über ihn ergoß, überfluthete Alle, die vor und nach ihm an Don Juan's Wagen zogen. Wo wären sie, auch die Größten, die einen „Gast von Stein," einen „Verführer von Sevilla" schrieben oder des Helden Leben bis in sein Alter verfolgten, wenn Mozart nicht wäre? Don Juan war vor ihm und wäre vielleicht auch ohne ihn am Leben geblieben, Mozart aber hat ihm zur Unsterblichkeit die ewige Jugend verliehen.

Die Don Juan-Sage ist in Spanien, in Sevilla, noch lebendig, aber ihr geschichtlicher Anhalt ist dunkel. Das längst ausgestorbene Hidalgogeschlecht der Tenorio scheint im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert am castilianischen Hofe in Ehren und Ansehen gestanden zu haben, Don Juans Vater soll in Alonzos des Elften Diensten Admiral, Juan selbst Pedros des Grausamen Jugendfreund und Genosse gewesen sein. So wenigstens berichtet Favyn im »Théâtre d'honneur et de chevalerie«. Graf Schack hat in den Annalen Sevilla's über den Helden und die ihn begleitende Sage nichts gefunden, und so mag denn das, was sie in der mündlichen Überlieferung begründen soll, nur ihre rationalistische Zubereitung sein. Darnach hätte der zügellose Jüngling die Tochter des Comthur Gonzalo de Ulloa gewaltsam entführen wollen und ihren Vater, der ihm den Weg vertreten, niedergestoßen; den Mord zu rächen hätten die Franziskaner ihn „unter dem Vorwande eines

verliebten Stelldicheins" in ihr Kloſter, wo der Comthur beigeſetzt worden, gelockt, ihn ermordet und Tags darauf das Gerücht ausgeſprengt, des Comthurs Standbild habe ſich geregt und den Verbrecher in die plötzlich aufgeſpaltene Erde geſtürzt. Was von der Statue weiter berichtet wird, ob ſie im vorigen Jahrhundert noch an ihrem Platze geſtanden, ob ſie und wann durch Feuer zerſtört worden, das iſt Alles eben ſo widerſpruchsvoll und unwahr, wie die Nachrichten über Juliens Sarg in Verona oder das Haus des Käthchen in Heilbronn, und eben ſo gleichgültig. Die Phantaſie hatte genug an den beiden Geſtalten, die ſich in dieſer ſeltſamen Situation auf Tod und Leben gegenüberſtanden, dem Bilde von Stein und dem heißblütigſten Menſchen, den die Sonne beſchienen. Zwiſchen ihnen knüpfte ſich ein Band, das in die Wolken und die Schlünde der Unterwelt reichte. Abenteuer auf Abenteuer halfen es ausſchmücken, und was der Volksgeiſt wüſt und ungeordnet daran reihte, ordnete und klärte ſich in den Händen der Dichter und erlebt nebenbei noch eine volksthümliche Weiterbildung in der mündlichen Überlieferung.

Der erſte, der den „Don Juan"-Stoff behandelte, oder doch der erſte, von dem wir verbürgte Kunde haben, war der Beneficiat des Ordens „Unſrer lieben Frauen von der Gnade", Fray Gabriel Tellez (1570—1650), unter dem Namen Tirſo de Molina der Stolz der ſpaniſchen Literatur: Ein blühender, üppiger Geiſt, heiter bis zum Übermuth, freier als es ſich mit ſeinem geiſtlichen Stande zu vertragen ſchien, aber willkürlich, launenhaft, ohne einen feſten Plan, ohne das architektoniſche Talent des Dramatikers, entzückend im Détail, befremdend und abſtoßend für den, der in einem Drama vor Allem auf das Ganze ſieht. Schack, der ihm in ſeiner „Geſchichte der ſpaniſchen Literatur" ein begeiſtertes Loblied ſingt, ſagt von ihm: „Lachend reißt er ein, was er geſchaffen; man will beklagen, daß es geſchehen, aber ſchon hat Tirſo wie mit einem Zauberſchlage ein neues Gebäude, noch ſchöner als das alte, aufgeführt." Voll echten Verſtändniſſes für den Charakter des Don Juan, hat ihn aber doch gerade in dieſer ſeiner Schöpfung, »El Burlador de Sevilla«, ſeine

Luſt am Wechſel gegen die Tiefe des Stoffes blind gemacht; die Fäden verwirren ſich ihm, kaum ein einziger bleibt, der ſich verfolgbar durch das ganze Stück zieht. Das müſſen ſelbſt ſeine wärmſten Verehrer anerkennen, und aus dieſem Grunde verlohnt es ſich nicht, auf die Handlung des Tirſo'ſchen Dramas näher einzugehen. Hat ohnehin ſchon die nackte Darlegung der ſtofflichen Begebenheit eines Kunſtwerkes immer etwas von einer Skeletirung an ſich, ſo wäre die Aufgabe hier eine doppelt ſchwierige und nutzloſe, wo die Action ſo bunt und ſprunghaft wie möglich iſt, ohne jede dramatiſche Gliederung und Steigerung, epiſchen, faſt chronikaliſchen Weſens. Schon das bunte Durcheinander des Orts (bald ſind wir in Neapel, bald an der Küſte von Tarragona, bald in Sevilla u. ſ. w.) ſpricht dafür. Donna Anna oder eine ihr verwandte Geſtalt ſteht durchaus nicht in der Mitte des Werkes, der an ihr begangene Frevel iſt nichts weniger als ſein Ausgangspunkt. Einer Herzogin Iſabella nähert ſich der Held zuerſt unter der Maske ihres Geliebten Ottavio. Er entflieht, wird verfolgt, durch verwandtſchaftliche Begünſtigung freigegeben und bricht nun alle jungfräulichen Herzen, die ſich ihm nähern. Eine ſchöne Fiſcherin Tisbea, ein Landmädchen Aminta, Donna Anna, die Tochter des Comthur Ulloa in Sevilla, fallen ihm zum Opfer, und dieſer letzte ſtirbt (wie in der Oper) unter ſeinem Degen. Echt ſpaniſch iſt es nun, daß der König Iſabellen für den ihr angethanen Schimpf dadurch entſchädigen zu können glaubt, daß er dem Don Juan aufgiebt, ſich mit ihr zu vermählen, echt ſpaniſch auch, daß Iſabella mit dieſer Löſung durchaus einverſtanden iſt und die Heirath, trotzdem ſie Kenntniß von ihres nunmehrigen Verlobten Verrath an Tisbea erlangt hat, eifrig betreibt. Wer ſich darüber wundert, möge ſich in einigen der berühmteſten und noch heute geſpielten Dramen Calderons von der geläufigen Wiederkehr ſolcher Dinge überzeugen. Nicht das Herz, nicht die Neigung, nur der ſtarre, äußerliche, ſeelenloſe Ehrbegriff herrſcht hier und ſchafft Verhältniſſe, die ſo ſpecifiſch dieſer einen Nation angehören, daß ſie auf das allgemeine Verſtändniß der Welt nicht rechnen können. Im „Arzt ſeiner Ehre“ und dem „Leben ein Traum“

giebt es ſolche widrigen Zwangsheirathen, die trotzdem alle Theile vergnügen und zufriedenſtellen; dort fordert und erhält Leonore Don Gutierres Hand, hier Roſaura die Hand des untreuen Aſtolf, deſſen Verlobte, Donna Eſtrella, zur Sühnung mit dem Königsſohn abgefunden wird, damit ſie ſich, wie die trockene Begründung lautet, nicht mit Fug beklagen könne. Auch der Herzog Ottavio läßt ſich bei Tirſo da Molina, da ihm Iſabellens Hand durch ihre beabſichtigte Vermählung mit Don Juan entgeht, vom König jene ihm bis dahin völlig fremde Donna Anna verſprechen, die nun ihrerſeits wieder einen gewiſſen Marques de la Mota begünſtigt. Da Don Juan auch deſſen Stelle wie vorhin die des Ottavio bei der Herzogin Iſabella in der Dunkelheit vertritt, kommt es zum Zweikampf, in dem Annas Vater Ulloa fällt. Das Ende macht ſich ganz gelegentlich. Die Statue folgt der Einladung Don Juans und revanchirt ſich durch ein Gaſtmahl in der Kirche, wo den unbußfertigen Sünder das bekannte Ende erreicht. Iſabella, die damit ihren Bräutigam ſo unerwartet verloren, vermählt ſich, ſchnell getröſtet, mit Ottavio, Donna Anna, die von dieſem ebenſo leichten Herzens aufgegeben iſt, mit dem Marques de la Mota, Aminta beglückt ihren Patricio-Maſetto, und Alles endet in Wohlgefallen.

Das möge zur Kennzeichnung des ſceniſchen und pſychologiſchen Moſaiks des Stückes genügen. Es iſt gar nicht zu leugnen, daß ſich die zarteſten und bedeutendſten poetiſchen Einzelheiten darin finden, denn Tirſo da Molina war eben mit einem ſtarken Tropfen poetiſchen Oels geſalbt. Aber er hat ungleich würdigere Werke geſchaffen, und nur Befangenheit könnte ſeinen »Convidado de piedra« ein werthvolles Drama nennen. Die Bedeutung des Stoffes iſt dem Dichter eben nicht aufgegangen. Trotzdem verdanken wir ihm die erſte Anregung zu ſeiner dramatiſchen Behandlung, und Tirſos ruhmreicher Name gewann Andere für den Helden von Sevilla. Von Spanien wanderte der Stoff nach Italien, und bald gab es kein civiliſirtes Volk mehr, das nicht ſeinen „Don Juan“ und ſeinen „Gaſt von Stein“ hatte. Ein geheimer Reiz führte immer wieder zu ihm zurück. Vielleicht lockte

nur sein phantastisches Element, das auch dem gröbsten Volksgeschmack durch die redende Statue und den Höllenschlund, in dem der Frevler büßte, so trefflich entgegenkam; vielleicht auch die gute Gelegenheit, zugleich den Kindern der Welt und den Frommen zu gefallen, indem man nach dem alten Recept, das Schiller in sein bekanntes Epigramm gebracht, die Wollust und den Teufel dazu malte. Aber, wie oberflächlich und ungeschickt die meisten Behandlungen waren, wie unstichhaltig und unkünstlerisch ihre Veranlassung — die Ausgiebigkeit, die Zähigkeit des Stoffes ließ darauf schließen, daß noch ungehobene Schätze in ihm verborgen lagen, und reizte neben den diis minorum gentium, den Italienern Giliberti, Cicognini, Perucci, den Franzosen de Villiers und Dorimon (deren Arbeiten sämmtlich der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts angehören) auch die Größeren ihres Volkes: zunächst Molière, dann Goldoni.

Aber trotz Molière und trotz Goldoni war doch Niemand zur Behandlung grade dieses Stoffes ungeeigneter als der unsterbliche Dichter des „Tartuffe" und des „Geizigen", als der treffliche Autor des »Bugiardo«. Der Stoff durfte immerhin, ja er mußte sogar von seiner störenden Überfülle befreit und auf ein organisches Maß zurückgeführt werden, aber ohne ein reiches Détail war er nicht denkbar, und gerade dies widersprach der immer etwas thematischen Schaffensweise Molières, der der Mann des ausschließlich Wesentlichen, der klaren, scharfen Linie ist. Es wäre als ein Glück zu bezeichnen, daß er dem Stück die spanischen Schrullen genommen und seine Handlung dem Verständniß der übrigen Völker damit näher gerückt, wenn er ihm nicht zugleich mit der saft- und kraftstrotzenden Sinnlichkeit und Ritterlichkeit das Herz seines Lebens ausgeschnitten hätte. Immer auf die Sache und die realsten Motive sehend, hatte er vollends nicht den leisesten phantastischen, übernatürlichen Zug, ohne den der „Don Juan" unmöglich ist. Moral und Allegorie treten an die Stelle sinnfälligen Lebens. Dinge, die wir sehen müssen, um an das Ende zu glauben, bleiben wie Annas Verführung und des Comthurs Tod in einem dürren Bericht

intereſſelos haften. Unter dieſen Umſtänden iſt es nur natürlich, daß der Ausgang nicht den mindeſten Eindruck macht. Er iſt eine leere, faſt alberne Komödie. Eben weil unſere Phantaſie nicht angeregt wurde, ſtehen wir der Statue ohne Glauben gegenüber und bleiben kalt und gelangweilt. Molière war eben in ſeinem eigenſten Gebiet zu groß, als daß er auf dieſem fremden hätte ſiegen können. Auch die Verwandtſchaft der romaniſchen Völker und der durchweg romaniſche Urſprung und Charakter des Stoffes konnte dieſe Kluft nicht überbrücken, denn trotz dieſer Herkunft widerſtrebte ihm der romaniſche dramatiſche Kunſtſtil mit ſeiner Würde, ſeiner Gemeſſenheit, ſeiner Geradlinigkeit, ſeiner doctrinären Sachlichkeit. Immer iſt einer ſolchen Compoſitionsweiſe das epiſche Nach- und Durcheinander des Tirſo, wenigſtens ſoweit es dieſen Stoff anlangt, noch vorzuziehen, ſo unkünſtleriſch es iſt, und ich denke, es könnte gerade bei der Hülfloſigkeit Molières klar werden, wer der rechte Meiſter für den „Don Juan“ geweſen wäre: Shakeſpeare. Er mit all ſeiner dramatiſchen Gewalt, mit ſeinem weltumfaſſenden pſychologiſchen Reichthum, mit ſeiner Kunſt die individuellſten Verhältniſſe in die Höhen des Allgemeinen zu erheben, mit ſeiner ſatten, gerade für die romaniſche Welt unerſchöpflichen Farbengebung — er hätte der berufene Dichter des „Don Juan“ ſein müſſen, und es iſt und bleibt ein Verluſt, daß die Zeit ihm die Bekanntſchaft mit der Dichtung des Tirſo unmöglich machte. Ich meine, er würde mit beiden Händen danach gegriffen haben.

Aber auch Goldoni, der Molière ſo vielfach verwandte, war mit ſeinem künſtleriſchen Ordnungsſinn, der ihm Erfindung und Phantaſie erſetzte, für den „Don Juan“ nicht geſchaffen. Die Italiener ſehen ſich die Komödien dieſes fleißigen Mannes immer noch mit Reſpect an, und ich erinnere mich mit Freuden der Juſtiz, die die Beſucher eines Sommertheaters in Meſſina im Jahre 1872 an einem leicht angetrunkenen Soldaten übten, der, ohne zu wiſſen, was man gab, den Zuſchauerraum betreten hatte und als er hörte, man führe Goldonis „Lügner“ auf, die Unbeſonnenheit beſaß, das Stück eine »insipida commedia« zu nennen: man ſetzte ihn einfach an

die Luft. Aber dieſe Verehrung hat doch einen bedenklich antiquariſchen Beigeſchmack. Die Romanen und die Italiener beſonders lieben es, als Stütze ihres angeborenen leichten Sinnes ein Stück würdig alten Hausraths zu beſitzen, das ſie verehren dürfen und müſſen, und ſie erkaufen ſich mit der Langenweile, die es ihnen bereitet, gewiſſermaßen den Ablaß für ihre bunten Lebensſünden. Das trifft in Kunſt und Religion zu. Der „Lügner“ bleibt nun zwar immer noch ein unterhaltendes Stück, aber den nüchternen Sinn ſeines Schöpfers verräth er doch auch, und daß ein ſolcher nicht für den Wüſtling von Sevilla taugt, liegt auf der Hand. Ebenſo begreiflich aber iſt es, daß dieſer accurate Poet über das Drama Tirſos und ſeine bisherigen, ſeine Unordnung eher noch verſtärkenden als abſchwächenden Bearbeitungen in ſchauderndes Entſetzen gerieth, daß er ſie „Buffonerien“ nannte und ſich etwas darauf zu Gute that, in ihre Confuſion Plan und Zuſammenhang zu bringen. „Jedermann kennt“ ſchreibt er in ſeinen Memoiren, „das ſchlechte ſpaniſche Stück, das die Italiener »Il Convitato di Pietra« und die Franzoſen »Le Festin de Pierre« nennen. Ich habe es immer in Italien mit Abſcheu betrachtet und niemals begreifen können, wie dieſes Poſſenſpiel ſich ſo lange Zeit erhalten, die Menge Zuſchauer herbeigelockt und das Vergnügen eines aufgeklärten Landes gemacht hat. Die italieniſchen Schauſpieler wundern ſich ſelbſt darüber. Ich habe manchen, war es aus Einfalt oder Scherz, ſagen hören, der Verfaſſer des ſteinernen Gaſtmahls habe ein Bündniß mit dem Teufel gemacht, das Stück nicht fallen zu laſſen. Ich wäre von mir ſelbſt niemals auf den Einfall gekommen, dieſen Gegenſtand zu bearbeiten: da ich aber in der Zeit Franzöſiſch genug gelernt hatte, um es leſen zu können, und da ich ſah, daß Molière und Thomas Corneille ſich damit beſchäftigt hatten, ſo faßte ich den Entſchluß, auch meine Landsleute mit demſelben Stoffe zu regaliren und dem Teufel mit etwas mehr Anſtand Wort zu halten. Doch konnte ich ihm nicht denſelben Titel geben, denn in meinem Stücke ſpricht die Bildſäule des Befehlshabers nicht, noch weniger geht ſie umher oder gar in die Stadt zu Gaſte.

Ich gab ihm wie Molière die Aufschrift „Don Juan“ und setzte nur noch hinzu „Der Lüderliche“.

Seine Neuerungen, die er dann (im neununddreißigsten Capitel des ersten Bandes seiner Memoiren, die mir in der Übersetzung von G. Schatz, Leipzig 1788, vorliegen) näher darlegt, bekommen freilich sofort auch einen schlimmen unkünstlerischen Anstrich, wenn man erfährt, daß er mit dem leichtsinnigen jungen Landmädchen Elisa (Zerline) an der Schauspielerin Passalacqua, die ihn verrathen, habe Rache nehmen wollen, und man kommt vor Staunen kaum zum Lachen, wenn man ihn sich dessen mit der sonderbaren Bemerkung, daß „eine vernünftige komische Laune dem trivialen Komischen vorzuziehen sei“, noch rühmen hört. Im Übrigen sorgt er für die Vereinfachung der Handlung mit unleugbarem Geschick, auch hält er die weiblichen Charaktere, Anna, Isabella (Elvira), Elisa (Zerline) ziemlich deutlich auseinander — die Hauptsache, die Einladung der Statue, fehlt jedoch gänzlich: ein Blitzstrahl vor dem Grabmal des Comthurs tödtet den Mörder des Alten in rationalistischerer und für den verständigen Sinn eines Mannes wie Goldoni auch poetisch entschieden vorzuziehender Weise. Wie es aber immer zu gehen pflegt, tritt bei diesen Phantasielosen und -Leugnern an die Stelle des Wunderbaren, das sie um jeden Preis vermeiden wollen, allzu leicht das Barocke und Geschmacklose. Was soll man zum Beispiel davon sagen, daß die ihrem untreuen Liebhaber in Mannskleidern von Neapel nach Sevilla nachgereiste Isabella diesen zum Duell zwingt, das, kaum verhütet, im fünften Act von ihr zum zweiten Male provocirt wird? Nur mit Rücksicht auf den Mozart'schen „Don Juan“ und da Pontes Textbuch interessirt es uns, daß Don Juan die Isabella nach der ersten Forderung zum Duell für *wahnsinnig* erklärt (das Quartett bei Mozart „Flieh' des Heuchlers glattes Wort!“), und es ist im Hinblick auf die vielen Nach-Mozart'schen Dissoluti puniti von Werth zu wissen, daß Goldonis Donna Anna dem Ottavio *ohne Neigung* verlobt ist, daß sie dem Don Juan entschieden wohl will und daß sie sich sogar, ähnlich der Tochter Warwicks, ihrer Namensgefährtin am Sarge des sechsten

Heinrich, herbei läßt, die Rachefackel zu senken und dem Mörder ihres Vaters zu verzeihen. Es ist nicht ihre Schuld, daß der übliche Theaterbrief als papierner Maschinengott diesen Ausgang verhütet: der König von Neapel besteht auf Don Juans Bestrafung und der Himmel ist so gnädig, die Justiz den Menschen abzunehmen.

Wie Schade, daß der Stoff nicht in die Hände eines anderen Italieners, eines Rivalen Goldonis, des Carlo Gozzi, gelangt war, der, den Deutschen gemeinhin nur durch eine seiner schwächeren Arbeiten bekannt, die von Schiller frei behandelte »Turandotte«, zwar ganz ohne Shakespeares riesenhaften Horizont, seine Weltweisheit, seine Menschenkunde, seine erstaunliche und dabei immer ins Symbolische erhobene Realistik, doch eine seltsame Mischung von Phantasie und märchenhafter Moralitätssucht besaß, auf die der „Don Juan" rechnen durfte. Nicht nur das Drama vom versteinerten Jennaro, das ich nie ohne Rührung lesen kann, bringt mich durch die äußerliche Ähnlichkeit mit dem Comthursstandbild darauf: entscheidend und zwingend sind die *inneren* Gründe. Gozzi würde uns romantisch wunderbar gestimmt und schöne Farben für die liebenden Frauen nicht gespart haben. Ob ihm der Held selbst großartig gelungen wäre, bezweifle ich, wie ich ihm eine zermalmende Wirkung, wie wir sie von der Vernichtung des Helden durch den steinernen Gast erwarten, nicht zutraue. Aber er hätte uns an seine Geister *glauben* gemacht und unsere Seele in jener traumhaften Schwebung zwischen der wirklichen und der Märchenwelt gehalten, mit der für dieses Drama schon die Hälfte gewonnen ist.

Ich übergehe andere poetisch ganz werthlose und die Gestaltung des Stoffes um keine Linie weiter fördernde französische und englische Bearbeitungen und muß nur eines im Jahre 1725 erschienenen spanischen Dramas des Antonio de Zamora gedenken, das den Titel: »No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de piedra« führt und von dem Grafen Schack in seiner allgeschätzten „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" (Band III, 469) mit der Bemerkung erwähnt wird, daß

es schon fast ganz die Gestalt besitze, die wir aus der Oper kennen, daß die früheren Abenteuer des Don Juan in Neapel darin weggefallen seien, und der Dichter, wie der Verfasser des Operntextes, mit der Ermordung des Comthurs beginne. Nach solcher Erwähnung von solcher Seite mußte mir doppelt daran liegen, das Werk, das Otto Jahn unbekannt geblieben war, kennen zu lernen, um so mehr, da sie die Annahme, Zamora sei die unmittelbare Quelle des Mozart'schen Textdichters gewesen, in den Kreisen der Musikhistoriker begründet und befestigt hat. Nachdem ich mir aber eben durch Schacks liebenswürdige Vermittlung das spanische Original verschafft, bin ich in der sonderbaren Lage, ihn selbst corrigiren zu müssen. Das Stück beginnt keineswegs mit der Tödtung des Gouverneurs, sondern so leicht wie möglich mit dem Treiben eines Studentenschwarms, der sich mit seinen Mandolinen durch das ganze Stück zieht, einem Geplauder Don Juans mit seinem Diener (Camacho), den Klagen einer Donna Beatriz (Elvira), die ihrerseits von ihrem Bruder Don Luis mit Vorwürfen über ihren bedenklichen Lebenswandel überhäuft wird, und erst nach langer Weile (ein gewisser Filiberto Gonzaga überbringt dem König Beschwerden über Don Juans Treiben in Neapel) fällt der Comthur aus ziemlich nichtiger Veranlassung gegen das Ende des ersten Actes. Von einer Verbindung seines Todes mit einem Angriff Juans auf seiner Tochter, der Donna Anna, Ehre, ist keine Rede. Ein solcher findet sich zwar im Stück, aber erst nachdem die Statue dem Helden ihren Besuch, der mit einer Gegeneinladung schließt, bereits gemacht hat: im dritten Act. Physiognomieloſe Episoden, Don Juans Vater, ein Graf und ein Marquis, verschleppen die Handlung, die Graciosa Pispireta gewährt für Zerline und ihre Genossinnen keinerlei Ersatz, und als nun endlich der Held dem Standbilde auch seinen Besuch in der Grabcapelle abstattet, schwarze Diener mit Todtenköpfen dem Sünder gräuliche Gerichte, Schlangen in Asche, vorsetzen, der Donner rollt und ein unheimlicher Gesang daran mahnt, daß jede Schuld sich rächt (eine Scene, der es an unheimlicher Größe nicht gebricht), hat man leider das Interesse an der Entwicklung schon verloren. Man mag über

den künstlerischen Werth des Zamora'schen Dramas anderer Meinung sein als ich, aber über sein Verhältniß zu dem Libretto des Lorenzo da Ponte hat Schack sich jedenfalls geirrt.

Leider verstand Deutschland, dem durch Mozart dereinst das Auge für den Don Juan erschlossen werden sollte, sich auf seine Bedeutung am Allerschlechtesten. Es wurde eben darum von dem großen Meister nur um so königlicher beschenkt, weil es sich keinen Deut dieses Schatzes durch Vorarbeit und Verständniß verdient hatte. Die plattesten Späße des späteren Leporello, der als Sganarell, Catalinon, Arlechino oder schlechtweg als Hanswurst vorspukte, wurden zur Hauptsache, und eine fadenscheinige Werktagsmoral mußte dazu dienen, seine Unanständigkeiten bühnenfähig zu machen.

So hielt sich der Stoff vom Anfang bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts als eine Lieblingsnummer der improvisirenden Schauspieler auf den Bühnen; Prehauser, der bekannte Wiener Hanswurst, machte 1716, wie uns der verdienstvolle Sammler der „Deutschen Puppenkomödien", Herr Karl Engel, berichtet (seine Arbeit ist im Schulze'schen Verlag in Oldenburg erschienen), als Don Philippo im „Steinernen Gast" seinen ersten Versuch, und Wien sah sich bis zum Jahre 1772 eine solche Hanswurstkomödie vom Tage Allerseelen eine ganze Woche lang und öfter mit Behagen an. Wie sich der Text dieser Stegreifstücke, sobald die Puppenspieler sich ihrer bemächtigten, ähnlich wie bei dem berühmteren „Doctor Johann Faust", veränderte und festsetzte, erfahren wir gleichfalls von Engel, der uns außer dem ganzen tragikomischen Schauspiel „Don Juan oder der steinerne Gast" noch Bruchstücke einer anderen Bearbeitung mit dem Titel „Don Juan, der vierfache Mörder, oder das Gastmahl um Mitternacht auf dem Kirchhofe, Schauspiel in vier Acten" mittheilt. Diese letztere verändert die Handlung wesentlich und macht aus dem Mädchenverführer und Gotteslästerer einen Bramarbas und Bluthund, die erste giebt das Wesentliche des Urstoffes in ihrer burlesken Weise wieder, Donna Amarillis und Don Philippo entsprechen der Anna und dem

Ottavio, Elvira fehlt, und eine Schäferin Laurentia ſpielt eine ſehr beſcheidene und ſolide Rolle; dagegen überwuchert das epiſodiſche Beiwerk, Gerichtsdiener, Jäger, ein Vetter Don Juans und Alles, was ſich an die luſtige Figur des Hanswurſt (Leporello) ſchließt. Die Ermordung des Comthurs, die Einladung der Statue und deren Erſcheinen im Wirthshaus „Zum weißen Kreuz" vollziehen ſich dafür wieder im völligen Zuſammenklang mit der Behandlung, die wir aus Mozart kennen, und beweiſen kein übles Geſchick. Don Juans Gaſterei und die Revanche des Standbildes, die ſchon die früheren Behandlungen aufweiſen, ſind nämlich derart verſchmolzen, daß ſich Don Juans Zimmer plötzlich in eine unterirdiſche Gruft verwandelt, der Becher in eine Stundenuhr, die Weinkanne in ein Häuflein Erde, die Torte in einen Todtenkopf; wir hören die letzten Fragen und Antworten des Helden und der Statue faſt ganz wie in der Oper, nur daß dieſe mit den Worten „Du findeſt der Hölle Qualen in dir ſelber" verſchwindet und dem Verlorenen Zeit zu dieſem Monolog läßt:

„O Schrecken, Angſt und Pein,
Ich kann hier nicht mehr fort!
Soll ich verlaſſen ſein
An dieſem öden Ort?
Verfluchte Luſt der Welt,
So ich zu viel genoſſen,
Der trotz'ge Sünder fällt,
Wird ewig nun verſtoßen.
Wer wird mir Gnade geben
Auf ein ſo boshaft Leben?
Der Himmel iſt gerecht,
Er ſah mein ſchlecht Ergehen,
Ich war des Teufels Knecht
Und wollt' es nicht verſtehen.
Die Warnung ſchlug ich aus,
Nun kommt der Rache Graus.
So komm denn, Teufelsg'ſelle
Und ſtürz' mich in die Hölle.
Hilf! Höllenſchlünde öffnen ſich
Und meine Thaten richten mich".

den künstlerischen Werth des Zamora'schen Dramas anderer Meinung sein als ich, aber über sein Verhältniß zu dem Libretto des Lorenzo da Ponte hat Schack sich jedenfalls geirrt.

Leider verstand Deutschland, dem durch Mozart dereinst das Auge für den Don Juan erschlossen werden sollte, sich auf seine Bedeutung am Allerschlechtesten. Es wurde eben darum von dem großen Meister nur um so königlicher beschenkt, weil es sich keinen Deut dieses Schatzes durch Vorarbeit und Verständniß verdient hatte. Die plattesten Späße des späteren Leporello, der als Sganarell, Catalinon, Arlechino oder schlechtweg als Hanswurst vorspukte, wurden zur Hauptsache, und eine fadenscheinige Werktagsmoral mußte dazu dienen, seine Unanständigkeiten bühnenfähig zu machen.

So hielt sich der Stoff vom Anfang bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts als eine Lieblingsnummer der improvisirenden Schauspieler auf den Bühnen; Prehauser, der bekannte Wiener Hanswurst, machte 1716, wie uns der verdienstvolle Sammler der „Deutschen Puppenkomödien", Herr Karl Engel, berichtet (seine Arbeit ist im Schulze'schen Verlag in Oldenburg erschienen), als Don Philippo im „Steinernen Gast" seinen ersten Versuch, und Wien sah sich bis zum Jahre 1772 eine solche Hanswurstkomödie vom Tage Allerseelen eine ganze Woche lang und öfter mit Behagen an. Wie sich der Text dieser Stegreifstücke, sobald die Puppenspieler sich ihrer bemächtigten, ähnlich wie bei dem berühmteren „Doctor Johann Faust", veränderte und festsetzte, erfahren wir gleichfalls von Engel, der uns außer dem ganzen tragikomischen Schauspiel „Don Juan oder der steinerne Gast" noch Bruchstücke einer anderen Bearbeitung mit dem Titel „Don Juan, der vierfache Mörder, oder das Gastmahl um Mitternacht auf dem Kirchhofe, Schauspiel in vier Acten" mittheilt. Diese letztere verändert die Handlung wesentlich und macht aus dem Mädchenverführer und Gotteslästerer einen Bramarbas und Bluthund, die erste giebt das Wesentliche des Urstoffes in ihrer burlesken Weise wieder, Donna Amarillis und Don Philippo entsprechen der Anna und dem

Ottavio, Elvira fehlt, und eine Schäferin Laurentia spielt eine sehr bescheidene und solide Rolle; dagegen überwuchert das episodische Beiwerk, Gerichtsdiener, Jäger, ein Vetter Don Juans und Alles, was sich an die lustige Figur des Hanswurst (Leporello) schließt. Die Ermordung des Comthurs, die Einladung der Statue und deren Erscheinen im Wirthshaus „Zum weißen Kreuz" vollziehen sich dafür wieder im völligen Zusammenklang mit der Behandlung, die wir aus Mozart kennen, und beweisen kein übles Geschick. Don Juans Gasterei und die Revanche des Standbildes, die schon die früheren Behandlungen aufweisen, sind nämlich derart verschmolzen, daß sich Don Juans Zimmer plötzlich in eine unterirdische Gruft verwandelt, der Becher in eine Stundenuhr, die Weinkanne in ein Häuflein Erde, die Torte in einen Todtenkopf; wir hören die letzten Fragen und Antworten des Helden und der Statue fast ganz wie in der Oper, nur daß diese mit den Worten „Du findest der Hölle Qualen in dir selber" verschwindet und dem Verlorenen Zeit zu diesem Monolog läßt:

„O Schrecken, Angst und Pein,
Ich kann hier nicht mehr fort!
Soll ich verlassen sein
An diesem öden Ort?
Verfluchte Lust der Welt,
So ich zu viel genossen,
Der trotz'ge Sünder fällt,
Wird ewig nun verstoßen.
Wer wird mir Gnade geben
Auf ein so boshaft Leben?
Der Himmel ist gerecht,
Er sah mein schlecht Ergehen,
Ich war des Teufels Knecht
Und wollt' es nicht verstehen.
Die Warnung schlug ich aus,
Nun kommt der Rache Graus.
So komm denn, Teufelsg'selle
Und stürz' mich in die Hölle.
Hilf! Höllenschlünde öffnen sich
Und meine Thaten richten mich".

(Blitz und Donner. Don Juan sinkt zusammen. Von allen Seiten stürzen Furien hervor und fahren mit Don Juan unter Feuerregen in die Tiefe. Die unterirdische Gruft verwandelt sich wieder in das frühere Wirthshauszimmer. Es wird Tag.)

Natürlich sorgte der Genius des Puppenspiels dafür, daß das Publikum mit diesem trüben Eindruck nicht entlassen wurde. Hans Wurst freit um Liesel, die schöne geschämige Wirthin, sie heirathet ihn vom Fleck, und die Wogen des Unsinns schlagen über Don Juans Ende zusammen.

Ein Nachklang dieser Burlesken ist in der „Rückkehr von Parcellona oder Das Todtengastmahl", einem großen Ritterschauspiel in vier Aufzügen, auf uns gekommen, das Kunibert von Eulenhorst, den „Geschundenenen Raubritter" in dem Theater der Wittwe Magnus auf der Dresdener Vogelwiese bis vor Kurzem mit Glück ablöste. Es sind fast ganz die Gestalten der Stegreif- und Puppenkomödie: Don Petro, Admarillis, Don Phillipo und Don Juan, nur daß Hans Wurst hier nüchterner und moderner Franz heißt, und daß statt der Marionetten leibhaftige Menschen agiren, die jenen insofern gleichen, als sie sich durch keine der zahlreichen Einmischungen der Zuhörer beirren lassen, sondern ihre Lection unverwirrt, als zöge man sie am Draht, beenden.

Über solche Schnurren lacht man, wie man über ein Programm des Dresdener Hoftheaters vom Jahre 1752 folgender Gestalt lächeln mag: „Mit allergnädigster Erlaubniß werden heute Dienstag den 11. Januar 1752 die königl. polnischen und churfürstl. sächsischen Hofcomödianten ein überaus sehenswerthes und aus dem berühmten Molière entlehntes Schauspiel vorstellen. Betittelt: „Das steinerne Todten-Gastmahl oder Die im Grabe noch lebende Rache oder Die aufs höchste gestiegene, endlich übelangekommene Kühn- und Frechheit. In der Person des Don Juan eines spanischen Edelmanns. Mit Arlequin einem geplagten Kammerdiener eines liederlichen Herrn und von Geistern erschreckten Passagiers." Aber daß die Deutschen in dem großartigen Gegenstand im Grunde nichts weiter als eine Farce erblickten, dafür spricht wahrhaft be-

ſchämend die erſte deutſche Überſetzung des Mozart-da Ponte'ſchen Textbuches, die hier, um auf den platten Boden ſpäter nicht zurückkehren zu müſſen, vorgreifend gleich erwähnt ſein mag. Sie rührt von dem Wiener Kapellmeiſter E. G. Neeſe her und trägt den Titel: „Der beſtrafte Wollüſtling oder Der Krug geht ſo lange zu Waſſer bis er bricht" und folgendes Perſonenverzeichniß:

Hans von Schwänkereich, ein reicher Edelmann.
Fräulein Marianne, Geliebte des Folgenden.
Herr von Fiſchblut.
Der Stadtgouverneur, Vater des Fräulein Marianne.
Fräulein Elvira aus Burgos, ein von Herrn von Schwänkereich verlaſſenes Frauenzimmer.
Fickfack, Bedienter des Herrn von Schwänkereich.
Gürge, ein Bauer, Liebhaber der Folgenden.
Röschen, eine Bäuerin.
Bauern und Bäuerinnen. Muſikanten.

Wie unſagbar gemein! Und dazu Mozarts göttliche Muſik! Und welch' ein Frevel, welch' eine Verkennung ihrer Bedeutung, die Handlung in ſpäteren Übertragungen unbekümmert mit derbdraſtiſchem Zwiſchenwerk zu verſetzen, das wie Don Juans Verhör durch die Gerichtsdiener dem niedrigſten Poſſenthum angehört. Es iſt nicht anders: Deutſchland iſt dem Stoffe gegenüber, ſelbſt als Mozart ihm ſeine Herrlichkeit offenbart hatte, durchgefallen, und erſt allmählich, nach und nach gingen ihm für ſeine Größe die Augen auf.

Nur ein wahrhafter Künſtler ahnte auch bei uns ſeine Stärke, ſeinen Ernſt; zwar machte er ihn ſeinen Ideen in der unzulänglichen Form der Pantomime dienſtbar — es war dafür aber auch kein Geringerer als Gluck, und ſeine Don Juan-Muſik galt den Kennern ſeiner Zeit für bewunderungswürdig. Daß ſie heutzutage nicht mehr ausreicht und daß wir überhaupt die Vorſtellung eines Ballets mit dem großartigen Vorwurf nicht verbinden können, iſt eben ſo einleuchtend. Damals aber war es anders. Konnte die wilde Verzweiflung der Furien im „Orpheus", die Liebesbekämpfung in der „Armida" getanzt werden, ſo konnten es auch die Feſtlichkeiten, die

Don Juan seinen Gästen gab. Auch die Geistererscheinung wäre mit den Mitteln des heutigen, oder schon des Beethoven'schen Orchesters instrumental vollkommen darstellbar gewesen — nur reichte gerade der Gluck'sche Stil mit seiner Klarheit und Kühle weder an das Grauen des Gespenstes noch an die verführerische Sinnlichkeit des Helden, nur waren die von ihm gepflegten Balletformen jener Tage, die Menuet, die Passecaille, die Gavotte, an und für sich zu gemessen und zopfig, um einen feurigen und großen Inhalt aufzunehmen. Übrigens hatte sich Gluck mit Hülfe seines Librettisten (wenn man den Balletmeister, der eine Pantomime zusammenstellt, so nennen kann) die Sache außerordentlich einfach zurechtgelegt. Jede Nebenhandlung, Elvira, Zerline, Ottavio fehlen. Die nächtliche Begegnung mit Anna eröffnet das Stück, die Tödtung ihres Oheims (statt ihres Vaters) durch Don Juan folgt. Da die Schöne jedoch nichts von der großartigen, dianengleichen Strenge der Anna Mozarts hat und da sie den Helden ohnedies liebt und ihm die Thüre freiwillig öffnet, kommt es auch zu keinem Conflict, der über die Balletgrenze hinausginge. Im Gegentheil: Donna Anna liegt so vollständig in Don Juans Banden, daß sie sich nicht entblödet, so bald nach der Tödtung ihres Verwandten, der um ihretwillen gefallen ist, eine Orgie im Schlosse des Helden mitzumachen. Sehr wohl möglich, daß der Comthur eben darum und um das Weib nicht gar zu tief sinken zu lassen, nur zu Annas Oheim geworden ist. Denn was müßte man von einer Frau denken, die über den Leichnam ihres Vaters hinweg ihre pas mit seinem Mörder stellte — was, wenn diese Frau nicht einen furchtbaren, sie selbst vernichtenden Zwiespalt im Herzen trüge, wenn sie nicht eine tragische Gestalt allerersten Ranges werden sollte, wozu sie der Tanz und die Balletmusik, selbst die eines Gluck, von vornherein nicht zu stempeln vermochte? Wie schrecklich wäre vollends diese Verwirrung gewesen, wenn die Statue, wie es bei Gluck geschieht, nun plötzlich in den Taumel des Festes hineingeschritten wäre und die starren Augen auf die an der Hand seines Mörders dahinschreitende Tochter gerichtet hätte? Sie wäre zur Hauptperson geworden,

nicht Don Juan; ihr hätte das Ende im Mauſoleum des Comthurs beſchieden ſein müſſen, nicht ihrem ſchönen, ſo leicht erhörten Verführer, der nun, wie die Sachen liegen, ſeinen Leichtſinn und ſeinen Duellfrevel ſchwer büßt und in der vierten Abtheilung (der letzten des ganzen Ballets) in der Hölle von den Teufeln bis zur vollkommenen Vertilgung durch die Flammen gemartert wird. Das iſt Alles ſo dürftig, wie es der Tanz und die Pantomime bedingen, ſo gelaſſen, wie man es von Gluck gewohnt iſt, aber es iſt auch ganz ſo ſtreng und ernſt, wie dieſer allem Leichtſinn abgewandte ernſteſte unſerer großen Componiſten es faſt immer und überall iſt, und es macht dem Burlesken und nun gar dem Gemeinen auch nicht die geringſte Conceſſion.

Von dem Libretto einer Righini'ſchen Oper, die ich mir leider nicht habe verſchaffen können, iſt nach dem, was Otto Jahn darüber berichtet, nur als von einem Rückſchritt zu reden. Wenigſtens bringt es in die im Laufe der Entwicklung ſchon weſentlich vereinfachte Handlung aufs Neue die alten Motivreſte der Begebenheiten in Neapel (Iſabellas Verführung), der Weigerung Annas, den Don Ottavio zu heirathen, und Anderes, ohne dieſelben gehörig auszunutzen und mit der übrigen Handlung zu verſchmelzen. Das Regiſter der Frauen vermehrt es aber noch, indem es dieſen beiden und einer die Tirſo'ſche Tisbea und die ſpätere Zerline vertretenden Fiſcherin Eliſa, die mit ihrem Geliebten Ombrino gleich im Beginn des Stücks Don Juan und ſeinen Diener aus den Fluten fiſcht, noch eine Zofe der Anna, Liſette, und eine Wirthin Corallina geſellt. Das burleske Element erhält durch einen Kellner Tiburzio, der mit jener Corallina Don Juan und ſeinen Diener bei dem verhängnißvollen Gaſtmahl bedient, Verſtärkung. Der Ton des ganzen Buches ſcheint ein durchaus platter und, wie man Otto Jahn glauben darf, der einer „ganz gewöhnlichen opera buffa“ geweſen zu ſein.

Dagegen ſollte man über den zuerſt in Venedig im Jahre 1787 aufgeführten »Convitato di pietra« von Gazzaniga nicht ſo leicht hinweggehen, denn daß dieſe Oper dem Lorenzo da Ponte und Mozart zugleich, gelegentlich auch in muſikaliſcher Beziehung,

als Ausgangspunkt gedient habe, kann doch keinem offnen Auge und Ohr entgehen. So hat, um nur ein Beispiel zu nennen, Mozart die erregte Sechzehntelfigur in der Introduction bei Annas und Don Juans Eintritt, die sich fast ganz ähnlich auch bei Gazzaniga findet, unfraglich vorgeschwebt. Man weiß ja, daß im künstlerischen Schaffen oft und unerwartet Ähnlichkeiten auftauchen, die völlig verschiedenen Quellen entfließen, und ich habe nicht nöthig, an den Bacherl-Scandal zu erinnern, der einem Ehrenmanne wie Münch-Bellinghausen-Halm, dem Verfasser des „Fechter von Ravenna", das Leben einst schwer verbitterte. Ein Zusammentreffen wie dies würde aber um so mehr ins Reich der Wunder gehören, als die Situation nicht im Geringsten gerade diese Begleitfigur forderte, die Wahl vielmehr unendlich war. Zudem war Gazzanigas Oper weit verbreitet, nach den Gleichheiten im Textbuche mußte sich da Ponte und bei dem Antheil, den Mozart an der Entstehung seiner Libretti nahm, auch dieser mit ihr beschäftigt haben, und wähleriſch in der Aneignung fremder Motive war Mozart eben so wenig wie Shakespeare. Man kann nun zwar Niemanden zwingen, Ähnlichkeiten anzuerkennen, und Jedermann hat freie Hand, ob er das Vorbild des sf-Rufes im Allegro der Don Juan-Ouvertüre, der mit dem sinnlich erregten Hauptmotiv beständig Krieg führt, in dem Kyrie einer kanonischen Messe von Stölzel wiederfinden will oder nicht; wer aber beispielsweise den Sonnenaufgang aus Bendas „Ariadne" in dem B-Dur-Orchestersatz, der die Königin der Nacht ankündigt, wer das Motiv einer bekannten Clementi'schen Sonate in B-Dur (als Kinder haben wir sie sicherlich alle einmal gespielt oder von Geschwistern und Freunden spielen hören) in dem Allegro der Ouverture der „Zauberflöte" nicht wiederfindet, mit dem ist im Grunde nicht zu rechten. Die Ähnlichkeit im Motiv (ich mache ausdrücklich diese Einschränkung) ist hier fast schon Gleichheit. Daß es dem gottbegnadeten Künstler beschieden ist, aus einem mattschimmernden Stein ein funkelndes Juwel zu schleifen, giebt solchen Entlehnungen und Entwendungen ihre künstlerische, man möchte sagen ihre sittliche Berechtigung; auch wird, was im Besitz des

Armen verkommen wäre, auf der Tafel des Reichen erſt geſehen. Trotzdem ſollte man dieſe Aneignungen nicht dadurch zu beſchönigen ſuchen, daß man ſie leugnet; ja man thäte wohl, der Beraubten bei ſolchen Gelegenheiten mit mehr Ehre als üblich zu gedenken, denn ohne es zu wiſſen und zu wollen haben ſie den Größeren ihren künſtleriſchen Geſtaltungsproceß doch wenigſtens erleichtern helfen, indem ſie ihnen das halb verarbeitete, wenn auch unwirkſam verarbeitete Rohmaterial lieferten.

Was einen Mann wie Mozart zu ſolcher Benutzung fremder Motive führte? Seine künſtleriſche Armuth gewiß nicht, denn er war der Reichſte von Allen. Seine Sorgloſigkeit vielleicht, ſeine Unfähigkeit im eiligen Schaffen zu unterſcheiden, was ihm, was Anderen gehörte, vielleicht auch der frohgemuthe Gedanke, daß der künſtleriſche Stoff, wie er aus den Händen des großen Weltenmeiſters hervorgegangen, als Gemeingut gewiſſermaßen Allen gehört, daß erſt ſeine Behandlung, alſo nicht das Was, ſondern das Wie ihn zum Werk und Eigenthum des Einzelnen machte. Gewiß würde dies heiterſte und mittheilſamſte aller Gemüther auch ſeine Einfälle Jedem zur Verfügung geſtellt haben. „Mache nur etwas daraus!“ möchte ſeine einzige Bedingung geweſen ſein. Wir begegnen ja bei Shakeſpeare, nur noch viel ausgeſprochener, derſelben Erſcheinung. Dieſer aber, der ganze Scenenreihen, ganze vorhandene Dramen aufnahm und umgeſtaltete, mußte wiſſen, woher er ſchöpfte — Mozart, bei dem es ſich in der Regel nur um einzelne Motive handelte, brauchte es wenigſtens nicht zu wiſſen, wenn nicht der einzelne Fall, wie die Don Juan-Scene des Gazzaniga, dieſe Möglichkeit ausſchloß. Auch Shakeſpeare aber konnte ſich mit Mozart auf daſſelbe Meiſterrecht berufen. Hätte er einen Stoff nur darum unbenutzt laſſen ſollen, weil ein Anderer ihn unzulänglich behandelt? ja, hatte er nicht die Pflicht, zu vollenden, was dieſem in der Vorarbeit unentwickelt geblieben war? Man ſollte nur nicht ſo rückſichtslos ſein, dieſe guten Leute und ſchlechten Muſikanten noch zu verhöhnen. Schließlich zeigten ſie doch einem Berufeneren Weg und Richtung und brachten ihn zu Entſchlüſſen, die ſonſt nie gefaßt

ſein würden. So haben denn auch ſie ihren Antheil an der Schaffung ſo manches unſterblichen Werkes. Bei Shakeſpeare trifft das ganz, bei Mozart annähernd zu; handelt es ſich bei ihm auch nicht um ganze Werke, ſo doch um manchen bedeutenden Satz, der jetzt die Luſt und das Entzücken der Welt iſt.

Der Textdichter Gazzanigas iſt unbekannt geblieben, ſein Buch nur aus der überdies unvollkommen erhaltenen Partitur der Oper zu ergänzen: ein Umſtand, der leider die intereſſanteſten Vergleichungen unmöglich macht. Trotzdem wiſſen wir genug, um da Ponte in vollſter Abhängigkeit von ihm zu ſehen. Begeht das Original auch die unglaubliche Dummheit, Donna Anna nach der Scene an der Leiche ihres Vaters aus dem Stücke zu entfernen (!) und ſtatt ihrer eine Donna Eximena einzuführen, die ſich ziemlich in gleicher Lage mit der verlaſſenen Donna Elvira aus Burgos befindet (dieſe Namen treten in Gazzanigas Oper zum erſten Male auf), alſo dramatiſch keinen Contraſt und keinen Gewinn bringt; iſt die ganze Behandlung auch mehr epiſcher als dramatiſcher Natur, durch Don Juans Perſönlichkeit mehr als durch eine einheitliche Fabel zuſammengehalten; überwiegt vollends das Buffoelement immer noch mehr als gut, um das Gleichgewicht der ernſten und heiteren Partie nicht zu ſchädigen — ſo hat der Textdichter doch die Scenenreihe ſeinem Nachbildner faſt genau vorgezeichnet, und da Ponte hatte nicht viel mehr zu thun als ſeine groben und darum leicht wahrzunehmenden Fehler zu beſſern und ſich ihm im Übrigen anzuſchließen, wie es ihm gefiel. Donna Anna mußte vor Allem der Handlung erhalten bleiben, ja ihre Fäden mußten in ihren Händen zuſammenlaufen. Sie allein konnte dem bunten Treiben durch ihre dunkle Geſtalt das richtige Relief geben, ſie verhütete die Zerſplitterung und Verflachung der Handlung, ſie iſt die tragiſche Muſe der Oper. Man denke ſie aus ihrem Zuſammenhang weg — wie klein, wie unbedeutend, ja wie frivol erſcheint uns Alles. Ihr Daſein giebt dem Maskenterzett erſt den heiligen Schauer, der Entlarvung Don Juans auf dem Balle den ſchweren Ernſt, dem Sextett ſeine tragiſche Erſchütterung. Das hat da Ponte gefühlt, und ohne dieſe

Erkenntniß hätte er ein unbrauchbares Buch geliefert. Bricht doch ohnehin schon die Handlung in der Mitte, besonders aber zu Anfang des allzu leicht beginnenden zweiten Actes, in lauter kleinen Bildchen auseinander. Eine Treulosigkeit Don Juans reiht sich an die andere. Der Bethörung Elviras durch den Pseudo-Don Juan-Leporello folgt das Ständchen, das ihrem Kammermädchen gilt, und nebenbei hören wir noch von einigen leichtsinnigen Abenteuern, die hinter der Scene spielen. Ich empfinde dabei jedesmal ein Gefühl des Überdrusses und sage mir, daß da Ponte den Stoff immer noch viel zu obenhin erfaßt hat. Wie hätte er sonst dem Buffowitz einen so breiten Platz einräumen, die Scene Leporellos mit der getäuschten Elvira ganz auf den Ton der Vorstadttheater stimmen und das später glücklicherweise aus der Oper entfernte, für Wien componirte Duett zwischen Leporello und Zerline schreiben können, das Leporellos Züchtigung und Fesselung durch Masettos kleine Frau sehr breit und überflüssig und vor Allem ganz im Charakter der Buffooper behandelt? Selbstredend verlangte Don Juans zügellose Genußsucht, sein Leichtsinn, sein Spott, der weder Treue noch Glauben kennt, eine reiche Illustration durch Beispiele. Nur durfte es nie den Anschein gewinnen, als sei das Verweilen bei seinen Liebesabenteuern Selbstzweck, zur Reizung und Belustigung der Hörer, nur mußte man die dunklen Schatten, die gleich in der Introduction in die Handlung fallen, nie völlig aus dem Auge verlieren. Diese Gefahr war bei da Ponte groß, und ganz vermieden hat er sie nicht. Glücklicherweise erinnert er sich immer dann, wenn sie am größten ist, rechtzeitig der Donna Anna, und ihr Bild weckt die künstlerische Stimmung wieder neu und lenkt die Erwartung auf die richtige Bahn. Wie giebt allein ihre große F-Dur-Arie dem zerklüfteten zweiten Act ihren heiligen Segen!

Der zweite Halt der Handlung ist der Comthur und sein Standbild, noch weniger als Donna Anna da Pontes eigenes Verdienst. Mit ehernen Klammern hält er die reiche und stark wuchernde Handlung zusammen. Ein Todtschlag, ein Mord sogleich im Be-

ginn eines Stückes, welch ein schreckvoller Anfang! Damit wissen wir, daß uns noch etwas Furchtbares bevorsteht, wie sonnige, heitere Wege der Held auch einschlägt. Und mitten in das Geplauder des Leichtsinns tönen die schaurigen Rufe des Standbildes, das endlich mit dem Himmel verbündet den Sünder vor Gericht fordert. Gerade in dieser letzten Scene folgt da Ponte dem Gazzanigaschen Poeten fast völlig, und man hat darum weislich auf der Hut zu sein, seine Verdienste zu übertreiben. Aber trotz aller Schwächen des Buches muß man ihm doch zugeben, daß er wie im Figaro auch diesmal theatralisches Geschick bekundet, für die musikalischen Gegensätze durch die wohlunterschiedenen Figuren glücklich gesorgt und Mozart nach Kräften vorgearbeitet hat. Daß er den Stoff nicht noch fester concentrirte und die Episoden entschlossener beseitigte, daß er das Augenmerk nicht noch mehr auf die ganze sündhafte Pracht und Großartigkeit des Helden mit seiner wilden Lebensbejahung und dem Cultus seines Ich richtete, konnte man ihm kaum verdenken — war es doch Mozart erst, der uns mit seiner Musik den Schlüssel zu seinem Geheimniß gab!

Donna Anna und der Comthur waren es auch, die, wie sie Don Juans Wege verdunkeln, auch ihren eigenen Schöpfer auf tragische Bahnen führten. Ihm, dem Genius der Freude und Klarheit, treten sie mit dem blassen, tod- und leidverfärbten Antlitz gegenüber und zwingen ihn sie anzublicken. Und er blickt sie an, fest und ernst, bis er ganz von ihrem Wesen erfüllt eine neue Welt in sich entstehen fühlt und schafft, was er nie zuvor geschaffen. Die lustige Gesellschaft des Figaro hatte nicht Raum für diese Gestalten, kein Ohr für diese Klänge, die Thränen der Gräfin trocknet der schwächste Sonnenstrahl; „die Entführung aus dem Serail" weiß trotz Constanzens Gram nichts von tragischer Empfindung, und Idomeneus und die Seinen, die ein finstres Verhängniß bedroht, entstanden zu einer Zeit, als ihr Meister sich auf den Pulsschlag des Lebens und der Leidenschaft noch nicht verstand wie zur Zeit des „Don Juan". Auch hält sie zum Theil noch die unreale Schablone der opera seria in Banden — Leiden, die ein deus ex machina lösen

kann und muß, wurzeln nicht im tiefsten Innern des Herzens, verbunden, verwachsen mit ihm. Weder in seinen früheren noch in seinen späteren Werken hat er eine Donna Anna geschaffen und gleichsam aus dem Munde der Gottheit selbst die Kunde von Leben und Sterben vernommen; Don Juan lag seinem Empfinden schon näher, Graf Almaviva ist sein rechter Vetter — Anna aber und der Comthur waren eine Erweiterung seines Ich, sie gaben dem Werk seine Ausnahmestellung, sie blieben in Mozarts reichem, lichtem Schaffen vereinsamt. Es hatten schon viele Götter in den deutschen Opern gesungen, aber der eine noch nie, dessen Name Gerechtigkeit und Vergeltung ist, der mit eherner Wage die Schuld wägt und den Sünder mit Donnerstimme vor seine Schranken ruft. Andere hatten aus der Handlung einen Spaß, aus dem Geist einen langweiligen Moralprediger gemacht, wahrhaft ernst hatte es jedenfalls in Deutschland Niemand mit der Sache genommen. Und nun kam der Mann, den die Freunde auf den leichten Wogen des Lebens heiter dahintreiben sahen, dessen Geist in ganz anderen Reichen als in denen des Schreckens heimisch zu sein schien, und zeigte, daß der Gott, der ihn mit einer Schaffenskraft ohne Gleichen begnadet, ihn auch gewürdigt hatte, die Klänge der Gerichtsposaune zu vernehmen. Es ist die Wahrhaftigkeit in Mozarts Künstlernatur, die ihm dies Neue und Unerhörte verkündete, die ihn zwang es so zu sehen und zu hören, wie es dem Ernst des Stoffes nach gesehen und gehört werden mußte — sein erstaunlicher Formensinn ist es, der ihn auch dies Gewaltige mit den einfachsten Mitteln bezwingen ließ, der auch das Bedrohliche noch zu verklären und die finsterste Nacht zu lichten vermochte. Das Standbild singt auf dem Kirchhof nur wenige Takte, wenige Töne, aber Mozart bedarf keines harmonischen Chaos, um sie mit dem tiefsten Schauer zu füllen. Hat auch das Orakel in Glucks „Alceste" sie stark beeinflußt, ihre Behandlung gehört Mozart allein, und schon die ungewöhnliche Begleitung durch die drei Posaunen, den Contrabaß, Fagotte, Oboen und Clarinetten ist eine geniale Eingebung ohne Gleichen. Und der Eintritt des Geistes im Finale, durch den Schrei der Elvira, durch Leporellos schlot-

ternde Angſt unvergleichlich vorbereitet — welche Größe, welche unbezwingbare Macht! Das zu den rollenden Sechzehntelläufen, die wie die Windsbraut das Haus umheulen, in grellen Diſſonanzen gehaltene a („Weit führt mich her meine Straße") und d („Nur wenig Worte"), die Stelle „Dort von den Sternenhöhen", das zweimalige „Bedenke!" „Bereue!" — wie unnachahmlich reden ſie von den Dingen, die in keines Menſchen Ohr und Auge gekommen ſind. Schon in der Ouverture trat uns das Motiv des Geiſtes im Andante entgegen, damals aber fehlten die Poſaunen, die den Eindruck, von der Handlung unterſtützt, zum Rieſenhaften ſteigern. Und als die Gefahr wächſt, der Unbußfertige ſeinen Sinn trotzig verhärtet, mahnt ihn im Orcheſter zu guter Letzt ein rapider Lauf der Zweiunddreißigſtel, der mit den hinzutretenden Viertelnoten an das Schwirren der Degen im Zweikampf der Introduction deutlich erinnert und ſo das Ende an den Anfang knüpft. Unter dieſer Figur fand der Comthur ſeinen Tod — jetzt nimmt er ſie auf, um dem Verbrecher die ewige Vergeltung anzukündigen.

Auch Donna Anna entfernt ſich weit „von anderer Menſchen Weiſen". Auch ohne die Schmach, die der Verderber ihr anthun wollte, auch ohne das Leid, das der Tod des Vaters über ſie bringt, glauben wir nächtige Schatten um ſie lagern, das blaſſe Licht des Mondes ihre ſchönen Züge verklären zu ſehen. Sie iſt eine ernſte, hoheitvolle Natur, fähig zu entſagen, zu entbehren. Das Niedere erſcheint vor ihr nur noch niedriger, da ſie ſelbſt auf einer höheren Warte als der Durchſchnitt der Menſchen ſteht. Wenn das Herz Anderer in raſchen, ungeſtümen Schlägen pocht, bewahrt ſie ſich eine Größe und Fülle der Empfindung, die ſich in den langſamen Rhythmen, die Mozart ihr wiederholt im Contraſt zu ihrer Umgebung geliehen, mit wunderbarer Klarheit ausſpricht. Wenn ſie mit Elvira und Ottavio zur Entlarvung des Mörders ſchreiten will — wie pocht dann Elviras Herz in den lebhaften Achteln, die durch die Staccato-Sechzehntel der Begleitung noch ſchärfer und unruhvoller werden! ſelbſt der ruhige, gelaſſene Ottavio wird vom Eifer fortgeriſſen! Nur ſie bewahrt bei aller zitternden Bewegung, bei

aller Sorge ihres Innern Hoheit und Würde und in langgezogenen Tönen entlastet sie ihr geängstetes Herz: „Der Schritt ist voll Gefahren". So erscheint sie im Sextett, diesmal in Ruhe und Haltung eins mit ihrem Geliebten, aber in der frischen Trauer um den Vater schmerzhafter erschüttert als jener, mit der vollausgeathmeten Klage, in der das as und ges mit dem voraufgehenden Doppelschlag an einen unterdrückten Schrei, an plötzlich hervorquellende Thränen erinnern, und um uns die ganze Majestät dieser Trauer fühlen zu lassen, setzt gleich darauf das suchende, verwirrte Motiv der Elvira ein: „Ach wo sind ich meinen Gatten". Mir scheint es, als trügen diese beiden Stellen, ihr Eintritt in jenem Terzett und dem Sextett, Züge der Verwandtschaft mit dem Larghetto ihrer großen F-Dur-Arie, der selig-schönen Weise, die ihr ganzes Wesen wie in einem Spiegel auffängt und klar und ungebrochen zurückstrahlt. Es ist derselbe breite Fluß der Melodie und hier und da annähernd dieselbe rhythmische Wendung. Auch in den Augenblicken der Erregung verliert Anna die weibliche Würde niemals. Sie ist keine Heldin, die das Schwert selbst auf den Verderber zu zücken vermöchte: beim Anblick der Leiche des Vaters wird sie ohnmächtig und bei dem Aufblitzen des bald zur Gewißheit werdenden Verdachts, Don Juan sei der Thäter, entpreßt der Schrecken ihr furchtbare Rufe, ehe sie dazu kommt, den Zusammenhang mit Fassung zu erzählen. Sie bezwingt sich auch hier, sie wird der Bewegung Herrin und, noch einmal von der Erinnerung an den blutigen Vorgang mitgerissen, ruft sie in vollen Tönen wie eine Göttin zur Rache: ohne Wildheit, ohne Jähheit: das Racheamt ist ihr heilig, die Kindespflicht legt es ihr auf, sie übernimmt es mit reiner Hand und legt es unbefleckt auf den Altar ihrer großen, hellodernden, jungfräulichen Seele. Nur einmal reißt sie die Bewegung völlig mit sich: in der nächtigen Begegnung mit dem Frevler selbst; hier aber wäre die Fassung Schwäche und Kleinheit gewesen; die Selbsterhaltung steigert ihre Kräfte zum Außerordentlichen und mit dem nämlichen Motiv kämpft sie mit dem Schändlichen um Ehre und Leben. Jeder dieser Züge ist ein psychologisches Meisterwerk.

Je mehr den Deutschen die ganze Größe und Schönheit dieser Gestalt aufging, je mehr sich ihnen durch Mozart die Bedeutung des Don Juan-Stoffes erschloß, desto eifriger bemächtigte sich seiner auch, wie es nun einmal unsere Art ist, die Speculation und Grübelsucht. Anstatt ein Kunstwerk mit künstlerischen Augen zu betrachten, frei und offen, suchen und messen wir an ihm nach philosophischen, politischen und historischen Gedanken, und anstatt dem Künstler und seinem schöpferischen Willen nachzuspüren, tragen wir in sein Werk unsere eigenen Einfälle hinein. Eine musikalische Schöpfung ließ der Auslegung nun vollends offnes Feld, und die romantischen Köpfe tummelten sich auf ihm nach Herzenslust. Ein Drama konnte durch sein eignes Wort widerlegt werden — in der Oper mußte die Musik beweisen, was der Text verschwieg. Der Gedanke, Donna Anna liebe Don Juan, war bereits in einigen älteren Behandlungen aufgetaucht — welch' eine Fülle von geistreichen Möglichkeiten erschloß sich da! Nicht doch, sie war bereits vorhanden. Man sehe und höre nur!

Denn ein wunderliches Muster solcher willkürlichen Auslegung giebt uns Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, und wenn er auch seine Ansichten nach seiner Art in das Gewand einer phantastisch-gespensterhaften Erzählung kleidet („Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen."), so steht doch ihre Ernsthaftigkeit außer allem Zweifel, und ich verweile um so lieber ausführlicher bei ihr, als sie auf Donna Anna und Don Juan zugleich ihr schillerndes Streiflicht wirft und für alle derartigen Versuche, die in den Zwanziger bis zu den Fünfziger Jahren auf allen Kunstgebieten zu den Liebhabereien der Aesthetiker, der ausübenden Künstler und der vornehmen Dilettanten zählten, bezeichnend ist. Der novellistische Theil unterhält uns von dem Erzähler, der durch einen geheimen Gang des Gasthauses einer mittleren Stadt in die Fremdenloge des Theaters gelangt und Zeuge einer Aufführung des „Don Juan" wird, in deren Mittelpunkt Signora X., die Sängerin der Anna, steht („Welch ein Kopf! Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung wie aus

einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die wie griechisches Feuer unauslöschlich das Innerste durchbrennen!"), ein hinreißendes Weib, eine Sängerin von Gottes Gnaden, ganz eins mit ihrer Aufgabe, Donna Anna selbst. Wunderlich fließen die Contouren der Bühnengestalt mit des begeisterten Zuschauers Idealbild von der Tochter des Comthurs in eins zusammen; während er sie auf der Bühne zu sehen glaubt, ist sie zugleich auf räthselhaft-geheimnißvolle Art seine Logennachbarin geworden, und als er nach der Vorstellung noch einmal in das öde Theater zurückkehrt, um das wunderbare Werk zum zweiten Male zu durchträumen, gleitet mit dem Schlage 2 Uhr Nachts ihr Schatten, ungesehen, zum letzten Male an ihm vorüber — um 2 Uhr Nachts aber ist Signora, wie wir andern Tags an der Wirthstafel erfahren, gestorben. Durch alles das, so barock es klingt und ist, weiß Hoffmann uns doch dank seiner unheimlichen, traumseligen Schilderung zu fesseln und zu ergreifen; aber es ist nur die leichte, lückenhafte Schale für den gedanklichen Kern, der, so pikant er munden mag, doch durch und durch faul ist, und dessen Quintessenz (ich citire Hoffmanns eigene Worte) die folgende ist:

„Don Juan stattete die Natur wie ihrer Schoßkinder liebstes mit alle dem aus, was den Menschen in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen über den gemeinen Troß, über die Fabrikarbeiten, die als Nullen aus der Werkstatt geschleudert werden, erhebt, was ihn bestimmt zu besiegen, zu herrschen. Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung', woraus der Funke hervorstrahlt, der die Ahnungen des Höchsten entzündend in die Brust fiel; ein tiefes Gemüth, ein schnell ergreifender Verstand. Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern und ihm selbst in dem 'Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Conflict der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, sowie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. Don Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation

herbeiführte, und ein ewiges brennendes Sehnen, von dem ſein Blut ſiedend die Adern durchfloß, trieb ihn, daß er gierig und ohne Raſt alle Erſcheinungen der irdiſchen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend. In Don Juans Gemüth kam durch des Erbfeindes Liſt der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes ſchon auf Erden das erfüllt werden könne, was blos als himmliſche Verheißung in unſerer Bruſt wohnt und eben jene unendliche Sehnſucht iſt, die uns mit dem Überirdiſchen in unmittelbaren Rapport ſetzt. Vom ſchönen Weibe zum ſchönern raſtlos fliehend, immer in der Wahl ſich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte Don Juan zuletzt alles irdiſche Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menſchen verachtete, lehnte er ſich auf gegen die Erſcheinung, die, ihm als das Höchſte im Leben geltend, ſo bitter ihn getäuſcht hatte. Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung ſeiner Sinnlichkeit, ſondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer. Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, nie zu verſchmerzendes Unheil bringenden Schlag geſtörte Glück der Liebenden iſt ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben, über die Natur, über den Schöpfer! Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinabzuſtürzen in den Orcus. Annas Verführung, mit den dabei eingetretenen Umſtänden, iſt die höchſte Spitze, zu der er ſich erhebt." Läßt man den letzten Satz einmal bei Seite, dann iſt in dieſen Ausführungen ein richtiger Kern; nur daß Hoffmann in ſeiner unwillkürlichen Sucht nach dem Geiſtreichen und romantiſcher Transſcendentelei das, was in dem Helden unangekränkelte Natur iſt, halb in das Bewußte, halb in das Myſtiſche verlegt. Gewiß lehnt ſich jede Faſer in Juan gegen das auf, was den Anderen göttlich, heilig und ſittlich gilt, aber Menſchen, die das Leben ſo zügellos beim Schopfe faſſen und mit ſich reißen, thun es, weil ſie müſſen, nicht weil ſie wollen, einem angeborenen Drange, keinem Calcül noch ſo überirdiſcher Art folgend. Ein anderer Don Juan mag es

thun, der Mozartsche nicht. Oder kann ein unbefangener Beobachter mit Hoffmann in der Champagnerarie des Helden „inneres, zerrissenes Wesen, den Hohn über die Menschlein um ihn her" ausgesprochen finden? Unmöglich. Sie ist ein wilder, frecher Lebenshymnus, aber jeder Blutstropfen wirbelt lustig mit ihren raschen Rhythmen — von Hohn und Zerrissenheit keine Spur. So zeigt uns Hoffmann zwar, was Alles noch auf dem untersten Grunde des unerschöpflichen Stoffes verborgen liegt und ausgestaltet werden *kann*, aber er täuscht sich gründlich, wenn er das Erzeugniß seiner eigenen Phantasie bereits bei Mozart zu finden glaubt.

In Bezug auf Donna Anna närrt ihn diese unkritische Willkür noch seltsamer. Er mag sie dem Don Juan etwa wie Brünhilde dem Siegfried gegenüberstellen, das edle, hohe Weib dem gewaltthätigen, Alles wagenden Manne, aber er hat auch nicht das schwächste Recht, von ihrer Verführung zu reden und sie sich gleichsam in Don Juans Banne zu denken, bestimmt ihn zu zerstören, um innerlich in diesem Kampf selbst zu Grunde zu gehen. Wohlbemerkt: bei Mozart; denn daß solche Beziehungen dem Stoffe abzugewinnen sind, haben frühere Bearbeiter ja bereits bewiesen. Es ist ein außerordentlich interessanter Gedanke, dasselbe Weib, das den Sünder hätte erheben können, seiner Kraft unterliegen, die höchste Vereinigung in eine Verfolgung auf Tod und Leben umschlagen zu sehen und sich dabei im Stillen beständig sagen zu müssen, daß diese beiden Geschöpfe bestimmt gewesen wären sich zu beglücken und der Stolz und die Bewunderung der Welt zu werden. Aber Mozart weiß von diesem inneren Zwiespalt nichts. „Zu spät!" sagt Hoffmann, „zur Zeit des höchsten Frevels sah er sie, und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben. Nicht gerettet wurde sie! Als er hinausfloh, war die That geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Gluth aus der Hölle durchströmte ihr Innerstes und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur *er*, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wuth höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach voll-

endeter That entfliehen wollte, da umschlang wie ein gräßliches, giftigen Tod sprühendes Ungeheuer sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen. Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinären (!) Ottavio, den sie nicht zu lieben glaubte — selbst die im Innersten ihres Gemüths in verzehrender Flamme wüthende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte und nun gleich der Gluth des vernichtenden Hasses brennt: Alles dieses zerreißt ihre Brust. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der von tödtlichen Martern beängsteten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigner irdischer Untergang. Sie fordert daher unablässig ihren eiskalten Bräutigam zur Rache auf, sie verfolgt selbst den Verräther, und erst als ihn die unterirdischen Mächte in den Orcus hinabgezogen haben, wird sie ruhiger — nur vermag sie nicht dem hochzeitlustigen Bräutigam nachzugeben: «Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor«! Sie wird dieses Jahr nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals die umarmen, die ein frommes Gemüth davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben". Wie geistreich, wie pikant, welch' ein Farbenchaos, welch' grelle Contraste von Licht und Schatten — und doch wie unwahr Alles, wie falsch! Es muß Hoffmann überlassen bleiben, auch in der großen Scene der Donna Anna im zweiten Akt (»Crudele«), die nach seiner Ansicht sich nur „oberflächlich betrachtet" auf den Don Ottavio bezieht, geheime Anklänge an jenes schauervolle Glück, jenes selige Leid zu entdecken — Niemand wird es außer ihm thun, wie Niemand in dem zarten Zwiegesang Annas und Ottavios im Sextett-Finale etwas anderes als den völligen Einklang der liebenden Gemüther wahrnehmen wird. Es ist nur begreiflich, daß Ottavio, der Mann, drängt, daß Anna, das Weib, abwehrt, aber in ihrer tröstlichen Verheißung auf ein baldiges Glück einen Doppelsinn, einen Hinterhalt zu erblicken, heißt einem Werke, das die Klarheit selbst ist, unkritisch die eigenen trüben Gedanken unterschieben. An Stelle der Anna Mozarts, in der das Gefühl der beleidigten weiblichen Ehre, die Trauer um den gemordeten Vater

jeden sinnlichen Rest verzehrt, ein Weib zu setzen, das unter einer Maske dieser Art die wildesten Wallungen verbirgt und innerlich verkohlt demnächst zusammenbrechen wird, das ist wohl der Höhepunkt solcher subjectiven Deutungssucht. Wäre es nichts weiter als ein Fingerzeig, wie der Stoff von moderner Hand zu behandeln wäre, dann wäre er überaus werthvoll, und daß er genützt werden kann, haben zahlreiche Don Juans von Grabbe bis auf die Neuesten uns gelehrt, aber als kritische Probe steht diese Auslegung nicht viel höher, als z. B. der Einfall des Engländers Vining, der Hamlet für ein verkleidetes, als Mann erzogenes Mädchen hält. Überdies widerspricht der Wortlaut bei da Ponte der Hoffmannschen Deutung schnurstracks. Aus der großen Erzählung von dem Überfall geht deutlich hervor, daß das schändliche Verbrechen *nicht* zur Ausführung gelangt ist, und Ottavio athmet erleichtert auf, als Anna ihn von der Sorge dieses Gedankens befreit.

Da Grabbes Name einmal genannt ist, sei seiner tiefsinnigen Dichtung gleich auch näher gedacht. Sie ist doppelt bedeutsam, weil sie „Don Juan und Faust" zusammenstellt, die Wege dieser feindlichen Pole, die die Welt bezwingen und in sich aufnehmen wollen, durch Erkennen der eine, durch Genießen der andere, verschlingt und bis zur Vernichtung Beider durch die Hölle, die ihren Sendling in dem „Ritter", einer Spielart des Mephistopheles, schickt, furchtbar kreuzt. Beide lieben die Tochter des Gouverneurs, aber was Fausts ganze magische Wissensmacht nicht vermag, das erringt ein einziger Blick aus Juans dunklen, lodernden Augen. Echt groß und weiblich zugleich ruft Anna jenem zu: „Sei Faust, sei Gott — wähnst du, du könntest Lieb' erzwingen?", sein ganzer himmelstürmender Idealismus kann nichts über sie („Man sollte lächeln. Flammst du Liebe und philosophirst?"), und als er ihr mit dem Tode droht, antwortet sie auf seine Frage „Hassest du mich?" ein muthiges Ja und vergeht unter dem Wink seiner Hand. Aber auch Don Juan, der nie Zurückgewiesene, hat von ihr nicht mehr als das Eingeständniß ihrer Liebe erlangt. („Ich liebe dich, und damit lebe wohl! Nie, Furchtbarer, werd' ich die Deinige".) Den ruhigen,

ſanftmüthigen, philiſtröſen Octavio denkt er mit einem Hauch aus ihrem Herzen zu tilgen, aber er täuſcht ſich.

„Er trägt ſich ſchwarz, führt weiße, ſeid'ne Handſchuh" —

ſagt Leporello, und Don Juan fällt ein:

„Lebt mäßig, gibt nicht Anſtoß, tanzt gut, reitet
Erträglich, ſpricht Franzöſiſch, kann mit Anſtand
Im Kreiſe der Geſellſchaft ſich bewegen
Und ſchreibt vielleicht ſogar auch orthographiſch!
Dergleichen Schuften in den Weg zu treten
Iſt mir die höchſte Seligkeit!"

Aber dieſe wenig ſchmeichelhafte Charakteriſtik iſt nicht auch die der Welt, Annas und des Dichters. Wenn Octavios Verlobte auch der Frage Juans, ob ſie ihren Bräutigam je geliebt, ausweicht — verächtlich redet ſie nicht von ihm, und Treue hält ſie ihm doch. „Muß ich dich nicht lieben bis in Ewigkeit?" entgegnet ſie jenem, der ſie um eines ungeſchickten Wortes willen erzürnt glaubt, und dabei zuckt ihr nicht der leiſeſte Spott um den Mund. In aller Wuth der beiden Erzfeinde, die ſie zu lieben und zu verderben trachten, denkt ſie „ihres Vaters und Octavios", und als ſie den Tod des Comthurs erfährt und zugleich, wer ihn verſchuldet, erbleicht ſie zwar bei dem Namen des Mörders, aber ſie fleht auch zu Fauſt um Don Juans Ende. Ja, auch der Dichter, der ſonſt ſo ſkeptiſche, allem Niedrigen und Kleinen gegenüber bitter ſatiriſche Grabbe ſegnet und heiligt dieſen feſten Treubund, denn die Bildſäule des Erſchlagenen findet für ihr gaſtliches Kommen bei ihm ihr ſtärkſtes Motiv in der Fürbitte des verklärten Paares:

„Donna Anna
Und Don Octavio, im Himmel jetzt
Im ſeligen Verein, den Erdenſchmerz
In ihrem Antlitze zu leichtem Lächeln,
Zu Perlen ihre Thränen umgewandelt,
Gedachten dein in ihrer Wonne, und
Sie ſandten mich hernieder, daß ich dich
Zur Reu' und Beſſ'rung mahne".

Der Schluß des wunderlichen und doch ſo gigantiſchen Werkes ver-

deutlicht das Thema noch einmal: der Ritter schmiedet seine beiden Opfer, Don Juan und Faust, dort unten zu ewiger Qual an einander, den Übermenschen und den Untermenschen, den Gott und das Thier, den Geist und den Stoff, die Sehnsucht und den Genuß.

„Ich weiß, Ihr strebet nach
Demselben Ziel, und karrt doch auf zwei Wagen!"

In der Ausführung undramatisch und vollends unaufführbar strotzt es doch von großen dramatischen Einfällen und Gedanken und für die Betrachtung des Faust- und Don Juan-Stoffes im Sinne der Verwandtschaft und des größten Gegensatzes zugleich ist es typisch geworden. Fast auch für die Gestalt der Donna Anna; denn ich kenne eine ganze Reihe späterer Dramen, darunter einen schwül-sinnlichen „Don Juan Tenorio" des begabten Julius Hart, die diese widerwillige Liebe zum Ausgangspunkt nehmen. Selbstredend hat zu freister Behandlung des alten dehnbaren und ewig ausgiebigen Stoffes jeder dieser Dichter ebenso wie Grabbe das vollste Recht. Aber auch die Schauspielerinnen, die wie Hoffmann ihre Gedanken in die Oper Mozarts schwärzen? Darf man dem allerdings sehr wenig zuverlässigen Genast und seinen Worten in dem „Tagebuch eines alten Schauspielers" trauen, so hätte die Bethmann-Unzelmann die Anna in dem Sinne Hoffmanns gespielt und Wilhelmine Schröder-Devrient wäre ihr darin gefolgt. Unmöglich wäre es nicht, aber schlimm genug. Lassen wir doch Mozarts Anna wie sie ist, erhaben und rührend, in ihrer Strenge und Treue das herrlichste Gegenbild zu der liebeglühenden, hingebenden Elvira, zu der lüsternen, leichtsinnigen kleinen Zerline, groß genug auch ohne den Widerspruch, den man gewaltsam in ihr Herz legen will.

Auch Donna Elvira hat der Spitzfindigkeit der Erklärer zu schaffen gemacht. Zwar nicht in psychologischer Beziehung, denn diese ist sonnenklar. Ist das Wesen des Weibes Hingabe und Opferung, dann ist sie ganz ein Weib, und träte nur die Gelegenheit an sie heran — auch sie wäre vielleicht einer unerhörten Großthat fähig, auch sie ginge vielleicht wie die Gattin Florestans für

den Geliebten in Gefahr und Tod. Aber die Liebe hat sich nicht in Heiligkeit und Weihe auf ihr Haupt gesenkt, glühend hat sie sich durch ihre Adern ergossen und ihr ganzes Innere leidenschaftlich entzündet. Sobald sie auftritt, wissen wir, woran wir sind. Glänzend führt sie das Orchester ein, es wallt um sie wie warme, farbige Wogen; zwar Worte der Rache schallen von ihren Lippen, aber wir hören aus jedem Ton, daß das Racheverlangen nur die Kehrseite unendlicher Liebe ist. Weil sie den Geliebten nicht in den Armen einer Anderen sehen kann, verflucht sie ihn; sobald er aber zu ihr zurückkehrt, wird sie in seiner Nähe die Welt und ihr Leid aufs Neue vergessen. Sie hat nicht Widerstandsfähigkeit, nicht Selbstachtung genug, um sich für immer von ihm loszusagen. Zwar versucht sie es, aber die alte Wunde blutet, die Sehnsucht übermannt sie, sie ist dem Liebeszauber wiederum verfallen. Wer für diese Magie des Bluts keinen Sinn hat, der wird sich mit Naserümpfen von Donna Elvira abwenden, wie er dem Kleist'schen Käthchen von Heilbronn den Stab bricht, das, ganz auf den Grafen von Strahl gepflanzt, nur ihn und seine Liebe will, ihm blindlings folgt und dabei doch eine der keuschesten Gestalten der deutschen Literatur ist. Freilich fesselt ein überirdisches Band sie an den theuren Mann, aber das irdische, das Elvira an Don Juan knüpft, ist nicht minder stark, und dieser Macht gegenüber sollte es kein moralisches, sondern nur ein aesthetisches Urtheil geben. Die Gefahr der Niedrigkeit ist aber so völlig vermieden, daß Elvira, anstatt ordinär zu wirken, vielmehr großartig und hoheitvoll erscheint. In der Begegnung aber, in der sie am Tiefsten sinkt und leise von dem nicht unverdienten Fluch der Lächerlichkeit gestreift wird, im Terzett des zweiten Actes, tauscht sie für das Diadem und den Dolch den Schleier der Thränen ein und rührt mit ihrer Klage, die sie der stillen Nacht anvertraut, so mächtig, daß wir ihr selbst den äußersten Schritt verzeihen und Don Juans Beredsamkeit über ihr Herz vollauf verstehen. Wie bitter wird sie aber auch dafür gestraft! Überall sonst — wie kämpft sie wider ihr süßes Leid, wie ringen Stolz und Liebe in ihr. Diese Frau, die selbst ihre wildesten Racheschwüre noch mit

Wohllaut tränkt, kann ſogar ſtreng und herb werden. Ihre ſynkopirte Arie „O flieh den Böſewicht", mit der ſie Zerlinen vor Don Juans Einfluß zu bewahren denkt, ahmt charakteriſtiſcher Weiſe den ſcharfgeſchnittenen Stil des italianiſirenden Oratoriums nach und ſcheint ſie ſelbſt vor jedem Rückfall in die alte Schwäche bewahren zu wollen. Aber ſchon im Quartett „Flieh' des Heuchlers glattes Wort" hat ihre Anklage jeden Stachel verloren, und weicht auch der erſte Klagelaut einer kräftigeren Wallung und Entrüſtung, ſo kreiſen doch all ihre Vorwürfe nur um den einen Gedanken: er hat dich verlaſſen! und darin liegt auch ſchon der andere: er kehre wieder, und Alles iſt vergeben. Nachdem er ihr Schimpf auf Schimpf angethan, führt die „Allmacht der Liebe" ſie doch noch einmal zu ihm zurück — umſonſt, er höhnt ſie und ihren erregten Appell an ſein Gewiſſen. Da flammt ſie auf, mit imponirendem Zorn ſagt ſie ſich, anſcheinend auf immer, von ihm los. Als aber der Frevler der göttlichen Gerechtigkeit verfallen iſt, findet ſie noch Töne wehmüthiger Trauer über ihn; der heilige Schleier ſoll ihr Troſt und Ruhe geben.

Bedarf dieſe von der Liebe ſelbſt geſchaffene Geſtalt zu ihrem Verſtändniß irgend welcher Stütze? Gewiß nicht. Und doch hat Herr Bernhard von Gugler geglaubt ihr dazu verhelfen zu müſſen, und Alfred von Wolzogen (der Arbeiten beider verdienter Männer iſt noch zu gedenken) ſchließt ſich ihm an. Da Ponte führt Donna Elvira als »Dama di Burgos abbandonata da Don Giovanni« ein; auf den deutſchen Theaterzetteln heißt ſie gemeinhin Don Juans verlaſſene Geliebte. Deren zählt der Verführer von Sevilla nun bekanntlich mehr als tauſend — warum bereitet ihm das Schickſal gerade dieſer Frau eine beſondere Verlegenheit, warum trachtet er ſo eifrig darnach, ſie vor Anna und Ottavio (auch vor dieſem) für eine Wahnſinnige auszugeben? Unter den Cavalieren Spaniens wird doch ein zerriſſener Mädchenkranz nicht allzu viel bedeuten? Schwerlich. Aber unter den Tauſenden, die er verführt, fand er ein großes, feuriges Herz, das ſich mit ihm an Kraft und Leidenſchaftlichkeit meſſen konnte, Elvira hat ihm ihre Liebe, ihre

Ehre geopfert, sie war ihm, wenn auch nur auf kurze Zeit, mehr als die Andern, die er nach dem flüchtigen Rausche einer Nacht vergessen und verleugnet — nun tritt sie ihm in den Weg, seine Pläne durchkreuzend. Über Anna und Ottavio übt sie sofort eine gewinnende Macht; ihre Schönheit, der Adel ihres Wesens klagen ihn an. Hat sie mit ihren Vorwürfen Recht, dann mußte Don Juan auch in Ottavios Augen gewissen- und ehrlos werden, dann mußte vollends die sittenreine, edle Anna sich empört von ihm abwenden. Und konnte ihre Anklage diese Beiden nicht auf die Spur dessen führen, der den Comthur im Zweikampf tödtete, nachdem er seine Tochter zu entehren versucht? Das erklärt Juans Verlegenheit und Unsicherheit in dieser fatalen Situation. Dieser entronnen, allein mit Elvira, ist er frecher und frivoler als je; ja selbst das Bündniß, das sie so augenfällig mit Anna und Ottavio geschlossen, bekümmert ihn, nachdem er die erste Verwirrung überwunden, nicht mehr. Damit wäre, dächte ich, Alles erklärt, und trotzdem glauben Gugler und Wolzogen ohne einen Schein des Grundes Elvira zu Don Juans verlassener Gattin stempeln zu müssen. Don Juan soll sie in Burgos durch eine Scheinehe betrogen und dann verlassen haben. Von dieser Ehe weiß nun aber da Ponte eben so wenig etwas wie irgend einer seiner Vorgänger. Hätte Mozarts Textdichter diese Ehe aber wirklich im Sinne gehabt, dann wäre das ein viel zu wichtiger Umstand, als daß er ihn nicht mit kurzen, dürren Worten hätte aussprechen müssen. Derartige Dinge will ein Dramatiker entweder oder er will sie nicht; im ersten Falle äußert er sie dann aber auch klar und bündig, anstatt sie, völlig grundlos, so zu verschleiern, daß man nur durch eine mühsame Combination darauf geführt wird. Daß Elvira Don Juans Rückkehr zu ihr seine „Pflicht" nennt, ist ganz selbstverständlich; sie hat seinen Treuschwüren geglaubt und jeden Eid für Wahrheit genommen, sie hat sich ihm geopfert und damit einen Anspruch auf ihn gewonnen. Auch daß sie ihn ein einziges Mal, im Sextett, ihren Gatten nennt (è mio marito), begreift sich. Der Pseudo-Don Juan mag ihr unter allem Möglichen in der nächtlichen Zusammenkunft auch die Ehe ver-

ſprochen haben, und ſo oder ſo glaubt ſie ein Recht zu haben, ihr Bündniß für ein dauerndes zu halten und zu erklären. Wie ſoll ſie ihn gegen die Angriffe der Verfolger anders ſchützen, wie ihn beſſer bezeichnen? Auch ſpricht es nur für ſie, daß ſie in ihrer unerſchütterlichen Liebe und Treue auch an die Ewigkeit ſeiner Neigung geglaubt hat. Ihr war der Bund ein feſter, wenn auch der Segen des Prieſters nichts mit ihm zu thun hatte. Eine Scheinehe aber iſt eine ganz willkürliche Fiction und ein verheiratheter Don Juan eine Unmöglichkeit. Könnte Elvira ihm mit ſolchen Anſprüchen gegenübertreten, dann müßte die Handlung eine ganz andere Wendung nehmen. Man braucht ſich nicht der extremen Anſicht Bitters zuzuneigen, der annimmt, Elvira ſei einem gleichen Angriff, wie Don Juan ihn auf Donna Anna unternommen, zum Opfer gefallen (obwohl die alten Bearbeiter des Stoffes einen gewiſſen Anhalt dafür geben) — ihr ganzes Verhalten iſt aus ihrer Liebe, der Liebe einer groß angelegten, glühenden Natur hinlänglich erklärt.

Kann nun etwas dazu dienen, unſer Mitgefühl für die ſchöne tiefgekränkte Frau zu mehren und jeden Keim einer Anſchuldigung über ihren Fall und ihre unausrottbare Liebe im Werden zu erſticken, dann iſt es ihre völlig vereinſamte Stellung in der Oper. Sie iſt am Reichlichſten mit Arien bedacht; bei der erſten glaubt ſie ſich allein, bei der dritten („Mich verläßt der Undankbare") iſt ſie es; mitten in der Nacht, ſchlaflos, tritt ſie ans Fenſter, um ihr Leid in die Lüfte zu hauchen, verlaſſen, ſuchend irrt ſie im Beginn des Sextetts umher. Auch ihre Verbündeten verſtehen ſie im Grunde nicht, auch zwiſchen ihnen ſteht ſie allein und geht, außerordentlich ſchön und wahr, auch muſikaliſch ihre eigenen Wege. Die Stimmen der Anderen, Annas und Ottavios, dürfen ſich wie ihre Hände und Herzen zuſammenſchließen, in den Terzen des Quartetts und des himmliſch-ſchönen Terzetts der Masken — ihr geſellt ſich Niemand, ſie findet die Vereinigung, die ſie ſucht, nicht, ſie bleibt die Verlaſſene. Und welch' ein Herzeleid bricht aus dem Recitativ jener ſo eben als die dritte bezeichneten, für die Cavalieri in Wien nachcomponirten Arie! Wie fließen die heißen und immer

noch süßen Thränen, bis das himmlisch schöne Motiv beginnt, das dreimal wiederkehrt, allerdings mehr schön als charakteristisch ist, das aber, richtig nüancirt, nicht genug genossen werden kann. Die Sängerin tauche es nur zu Anfang in den tiefsten Schmerz, das zweite Mal in die Gluth der Rache, die sich in dem Mollsatz „Denk' ich, wie er meines großen Jammers spottet" zum Düstren steigert, zum Schluß in stille, wehmüthig verzichtende Ergebung, und sie wird der Wandlungsfähigkeit dieser Töne inne werden. Welcher Platz übrigens dieser Arie in der Oper anzuweisen sei, ist nach vielfachen scharfsinnigen Auseinandersetzungen u. A. von Kießling in der Breslauer Oder-Zeitung vom 21. Februar 1855 durch den Wiener Originaltext unzweideutig dargethan. Sie folgt der B-Dur-Arie des Ottavio, die ihrerseits dem Sextett folgt. Die neue Schandthat giebt Elvira ein Recht, mit leisem Vorwurf zum Himmel emporzublicken und von einer Häufung von Freveln zu reden. Nun ist zwar zuzugeben, daß die Stimmung der Arie in ihrer Formenschönheit nach dieser fürchterlichen Täuschung auf ein fast zu versöhnliches Gemüth schließen läßt; aber Elviras Liebe bedeutet eben jedes Vergessen ihres eigenen Leides, wenn sie nur dem Geliebten wieder vereint werden kann, und jedenfalls bereitet das Sextett die Arie bedeutend besser vor als Leporellos Aufzählung der Eroberungen, die sein Herr gemacht. Mochten äußere Gründe anscheinend dafür sprechen, sie in den ersten Act zu verlegen, u. A. der Umstand, daß Elvira andernfalls ohne ein Wort der Erwiderung gegen den Schluß der Registerarie sang- und klanglos die Bühne verlassen müßte — andere sprechen jedenfalls dagegen, so z. B. die Thatsache, daß sämmtliche drei Arien der Elvira sonst in einem Act liegen würden, was ganz unwahrscheinlich ist, und schließlich hat ja das Auffinden des Wiener Textbuchs uns über Mozarts und da Pontes Absichten endgültig aufgeklärt.

Wie Schade nun, daß diese herrliche Gestalt auf den Bühnen fast nie zu ihrem Recht gelangt. Bei dem Personalbestand der meisten Theater bleibt bei der nothwendigen Vertretung der Donna Anna durch die erste dramatische Sängerin (die Primadonna) für

Donna Elvira entweder die Coloraturſängerin, die Mezzoſopraniſtin oder Altiſtin, vielleicht noch die ſogenannte jugendliche Sängerin der Paminen und Agathen übrig. Die letzte iſt auf den zweiten und dritten Theatern ſehr oft eine Anfängerin, der man die verantwortliche, auch ſchauſpieleriſch ſchwierige Aufgabe nicht anzuvertrauen wagt, ganz abgeſehen davon, daß ihr Stimmcharakter nicht dafür taugen, ſie die Rolle auch ſchwerlich ſtudirt haben wird. Die Coloraturſängerinnen, die des heiklen Figuren- und Paſſagenwerks der Arien mächtig ſind, entbehren mit verſchwindenden Ausnahmen aller Leidenſchaft; ſie glänzen und gleißen mit ihren Rouladen und Trillern wie ihre Königinnen und Prinzeſſinnen, Margarethe von Valois in den „Hugenotten“, Elvira in der „Stummen von Portici“, Eudoxia in der „Jüdin“ mit ihrem Geſchmeide: prächtig, aber kalt. Den Sängerinnen der Ortrud und der Fides aber mangelt die Coloraturtechnik und die Höhe, und gerade in den oberen Regionen der Partie, wo ihre heißathmigſten Ergüſſe, ihre leidenſchaftlichſten Accente liegen, bewegen ſie ſich in Folge deſſen mit einer Vorſicht, von denen die Leidenſchaft und das Herz nichts und kaum noch die Kehle etwas weiß. Die von dem oberen a herabſteigende Sechzehntelfigur im Quartett, das ſchneidende as im Maskenterzett, den feurig bewegten Schluß beider Es-Dur-Arien nur eben anlauten zu hören, das iſt für jeden Kenner der Rolle ein unerträglicher Widerſpruch: denn eben an dieſen Stellen müßte die Stimme verſchwenden können. Da bleibt denn keine Rettung als eine Tranſpoſition, und daß auch dieſe nicht viel nützt, bewies mir Frau Vogl in München, die, ſonſt eine treffliche Sängerin und eine berühmte Iſolde, die Elvira mit peinlicher Reſerve ſang und über aller Schonung ihrer Stimme auch die Darſtellung völlig vergaß. Eine einzige Coloraturſängerin iſt mir erinnerlich, die als Elvira neben einer vollendeten Technik die Größe des Tones und annähernd auch des Spiels beſaß (Frau Peſchka-Leutner), eine einzige Mezzoſopraniſtin, deren Höhe nicht verſagte und deren Darſtellung ganz von Feuer und Empfindung durchlodert war: Marianne Brandt. Es ſind eben Ausnahmen. Verfügt aber ein Theater über zwei

erſte dramatiſche Sängerinnen, dann ſollte es ſich ganz von ſelbſt verſtehen, daß die eine die Anna, die andere die Elvira ſingt. Von einer erſten oder zweiten Rolle und einer albernen Rivalität ſollte, wenn es ſich um den „Don Juan“ handelt, keine Rede ſein, und Elvira iſt auf jeden Fall eine erſte Rolle. Sie ſteht an geſanglicher und dramatiſcher Bedeutung der Anna nicht nach und pſychologiſch iſt ſie noch reicher und intereſſanter als jene. Der Widerſtreit, den die geiſtreichen Deuteler in Annas Bruſt zu finden meinen, in Elviras Herzen regt er ſich wirklich, wenn auch die Liebe jeden Reſt des Haſſes und der Rachbegier in ihrer Gluth immer wieder verzehrt.

Wie tief ſteht die kleine Zerline moraliſch unter dieſer Frau! Man ſtelle ſie neben einander, um Elviras Größe zu begreifen, ihre unwandelbare Treue ſogar ſittlich zu finden. Dem Bräutigam am Tage der Hochzeit davonzulaufen, ſich mit ihm zu verſöhnen, um ihm ſofort nochmals ein Schnippchen zu ſchlagen, das iſt doch ſo ziemlich das ſtärkſte Stück, deſſen ein Mädchen fähig iſt, und die Strafe, die ſie dafür trifft, iſt faſt noch zu milde. Kommt ſie doch nur mit dem Schrecken davon! Nun beweiſt zwar ihre raſche Gewinnung eben ſo viel für Don Juan wie gegen ſie. Der Zauber ſeiner Perſönlichkeit muß groß, ſein Schmeichelwort unwiderſtehlich ſein, wenn ſie, den Brautkranz in den Locken, an ſeine Bruſt ſinken kann! Aber dieſe „erſchwerenden Umſtände“ ſprechen auch doppelt für ihren unglaublichen Leichtſinn, und man möchte dem guten Maſetto einen ſchlimmen und gefahrvollen Eheſtand prophezeien. Ja, dreifach hätte ſie vor den Fallſtricken, die ihr der Verführer legt, auf der Hut ſein ſollen, denn die Kunſt, mit der er ſie gewinnt, beſitzt ſie, nur ins Weibliche übertragen, ganz in derſelben Weiſe: auch ſie kann herzbewegend bitten, ſchmeicheln und liebkoſen; ihren ehrlichen Jungen, dem die Thränen näher ſind als das Lachen, gewinnt ſie nur durch die Süßigkeit ihrer Rede, durch die coquette Demuth ihres Weſens — aber ſie weiß auch, daß ſie etwas wagen darf, und ſchließlich lacht ſie ihm wieder luſtig ins Geſicht. Vielleicht aber hat der freche Überfall Juans ſie für immer kurirt, ſie hat ſich eine

Lehre daraus genommen und bleibt ihrem Maſetto treu? Sie ſorgt wenigſtens redlich dafür, ihn die Prügel, mit denen der verkleidete Don Juan ihn überraſcht, vergeſſen zu machen, und das Buffoduett, das ſie mit dem Leporello zu ſingen hat, zeigt ſie ſogar als energiſche Rächerin der ihrem Gatten und Elviren angethanen Unbill. Die Nummer bleibt bekanntlich auf den Bühnen ſtets fort und das iſt aus mancherlei Gründen nur gutzuheißen, denn erſtens iſt ſie der Nachgiebigkeit an die Lachluſt des Publikums und das Verlangen der Sänger, beſonders wohl der Signora Mombelli, entſprungen, die in einer ausgeſprochenen Buffoaufgabe zu glänzen wünſchte; dann entſpricht ſie, wie Otto Jahn, dem ich mich in Bezug auf dieſen Punkt anſchließe, ſehr richtig bemerkt, dem Charakterbilde Zerlinens, das in allen übrigen ihr gehörigen Muſikſtücken klar feſtſteht, ſehr ſchlecht, und endlich behandelt ſie ein ganz überflüſſiges epiſodiſches Verhältniß mit ſtörender Ausführlichkeit, und das an einer Stelle, wo dem Gemüthe (durch das Sextett) die ernſteſte Richtung gegeben iſt und keine feinfühlige Seele verlangen kann, heiter oder gar burlesk unterhalten und zerſtreut zu werden. Man denke, daß Zerline den Leporello nach des Textdichters Willen an einen Stuhl bindet, welchen Leporello auf ſeiner Flucht zuſammt dem Fenſter und der Thüre mit ſich nimmt! Wolzogen, der das Duett beibehalten zu müſſen glaubt, läßt dieſen ſchauderhaften Wurſtelſpaß, der an das Perſonenverzeichniß der Neefe'ſchen Textüberſetzung erinnert, in ſeiner Einrichtung allerdings fort; bei ihm bindet Zerline den Übelthäter an ein Treppengeländer und er befreit ſich dadurch, daß er den Knoten des um ſeine Hände geſchlungenen Schnupftuchs mit den Zähnen löſt, mit der frei gewordenen Rechten ein Meſſer aus der Taſche zieht und den Strick durchſchneidet. Aber auch das iſt an dieſer Stelle zu viel. Zwiſchen dem Sextett und Elviras großer Arie wirkt das Duett wie ein fremder Tropfen in „Don Juans" Blut, und wir können ruhig Verzicht darauf leiſten, Zerline als Tyrannin zu ſehen und Leporello ſie anflehen zu hören »Per queste due manine«, oder wie Gugler-Wolzogen recht artig überſetzen:

„Bei dieſen kleinen Händchen,
Die dennoch mich gefangen,
Bei dieſen friſchen Wangen
Fleh' ich dein Mitleid an".

Um ſo mehr dürfen wir darauf verzichten, als Zerline in dieſem Duett auf eine niedrige Stufe ſinkt: d. h. aeſthetiſch, durch den muſikaliſchen Stil, nicht durch ihre Handlung, die ihr ja von Manchen für ein Verdienſt angerechnet und auf ihre Verſchuldung gutgeſchrieben werden mag. Das aber iſt ja das Große der Mozartſchen Kunſt, daß ſie in allem Übrigen auch dieſe Geſtalt ſo ſonnenhell beleuchtet, ſo ganz in die Farben der Freude kleidet und mit dem Schleier der Anmuth umhüllt, daß wir uns nur einem Gefühl hingeben können: die Schönheit weder ſittlich noch unſittlich, ſondern eben ſchön und nur ſchön zu finden. Wir ſehen Zerline nichts Niedriges thun, da jede ihrer Thaten in ihrer Grazie geadelt erſcheint. Die Herzen zu erfreuen, iſt dies flatterhafte junge Geſchöpf da, aber wir richten ſie ſo wenig wie einen Falter oder eine Libelle. In dem Wellenſpiel dieſer Töne ſind wir ſelbſt nur Sinnenweſen, denen erlaubt iſt was gefällt. Es iſt eine holde Täuſchung und ſie vergeht, wenn die jungfräuliche Ehre in höchſter Bedrängniß ihren Hülferuf ausſtößt oder wenn das Standbild auf dem Kirchhof ſeinen grabestiefen, ernſten Mahnruf erſchallen läßt. Auch auf Zerlinens hellen Weg fällt ein Schatten. Auch ſie erfährt, daß die Welt mehr von uns will, und daß wir nicht gedankenlos nur auf den Ruf der Sinne zu hören haben. Aber wie groß, wie ideal muß eine Kunſt ſein, die uns wenigſtens im Genuß des Augenblicks ſolchen moraliſchen Erwägungen völlig entſchlägt, die uns mit andern Worten ſo ganz und ausſchließlich in ihr eigenſtes Gebiet, das aeſthetiſche, zu bannen weiß. Wo lebt der Meiſter außer Mozart, der die Braut, die ſich dicht vor dem Altar nicht nur „mit Aeugeln", ſondern mit Kuß und Umarmung hinter des Bräutigams Rücken einem andern verbindet, nicht zur Dirne gemacht hätte? Wie Mozart ſie gebildet, iſt ſie ein entzückender Contraſt zu Anna und Elvira,

leichtſinnig und unbedacht, aber ſo fern von Niedrigkeit, wie Elvira von Liebesraſerei und Anna vom Thun der Mannweiber.

Das Niedrige nicht mit niedrigen Mitteln zur Darſtellung zu bringen, das iſt das Geheimniß des wahrhaften Künſtlers, der niemals im Stoffe haften bleibt und auch das Individuellſte und Gewöhnlichſte noch zu verallgemeinern und zu idealiſiren vermag. Maſetto und Leporello ſind redende Zeugniſſe dafür: die Unbeholfenheit jenes, ſein täppiſches, bäuriſches Weſen können nicht deutlicher als durch ſeine Arie mit der ſimplen Begleitung, die plump und ungeſchlacht auf jeden harmoniſchen Reichthum verzichtet und die Oberſtimme größtentheils nur durch die Octaven im Baß verſtärkt, ausgedrückt werden — aber wie einfach geſchieht es, wie fern von aller Trivialität! Leporello, dem als Buffo das raſche italieniſche Parlando gehört (in Bezug auf das Accompagnement findet ſich gleich in der Introduction „Keine Ruh bei Tag und Nacht" ganz die nämliche, ſeiner niederen Natur entſprechende Eigenthümlichkeit wie bei der Maſetto-Arie) — mit welcher Sorgfalt iſt er vor jeder muſikaliſchen Plattheit bewahrt, wie iſt ſeine Charakteriſtik durch alle Stadien ſeiner Empfindung hindurch verfolgt! Das gleichgültige Geplapper ſeiner erſten Scene („Doch was giebts? Ich höre Leute!"), wie contraſtirt es mit den ängſtlich ſchnatternden Achteln im Sextett („Schaudernd zittern meine Glieder"!) Dort ſieht er der Entwicklung eines Liebesabenteuers entgegen, wie er es ſchon oft gethan, nichts erregt ihn dabei und er kann nicht ahnen, welch' düſtren Ausgang es nehmen wird — hier (im Sextett) ſtreifen ihn die Schauer des Schreckens, eine böſe Ahnung befällt ihn und ehrlich, wie er es bei ſeiner Haſenherzigkeit iſt, vermag er nicht ſie zu verbergen. Allein ſchon aus dieſem Grunde iſt es geradezu eine Schande, wenn die Sänger des Leporello den zermalmenden Ernſt der Scene durch poſſenhafte „Nüancen" ſtören und, wie es oft geſchieht, die Laterne, mit der Maſetto ihm bei ſeiner Entlarvung ins Geſicht leuchtet, in einer Pauſe ausblaſen. Man ſollte denken, Mozart hätte die Rolle an anderen Stellen mit den fröhlichſten Einfällen ſeines Humors bedacht, als daß die Darſteller noch nöthig

hätten, nach wohlfeilen Lachmitteln zu ſuchen. Ohnedies kommt der Humor ſchon mit Leporellos Enthüllung zu ſeinem Recht — nur iſt er nicht ungemiſcht, denn als der vermeinte Don Juan ſich als Leporello zu erkennen giebt, bricht neben ihm ein in ſeinen heiligſten Gefühlen getäuſchtes Weib kraftlos zuſammen, und wie eine Anklage gegen die Gottheit ſchallt es von den Lippen der Andern „Traurig Loos dann, Menſch zu ſein!“ Auch in dem A-Dur-Terzett mit ſeinem Herrn und Donna Elvira iſt die Verkleidung und die Pantomime der Liebeswerbung, die Leporello als Don Juans Marionette zu ſpielen hat, ſchon ſo komiſch, daß der Darſteller eher davonzunehmen als hinzuzuthun hat. Denn es iſt wohl zu beachten, daß Leporello nicht ohne Mitgefühl für die arme Betrogene bleibt und daß gerade dann, wenn er ſeinen Ernſt in ſeinen eigenen Worten nicht bewahren zu können glaubt, ſeine Geſangsweiſe ihn Lügen ſtraft: ſie weckt und fördert die ſeltſam gemiſchte Stimmung auch dieſes Auftritts, der allein ſchon um des wunderbaren Hauptmotivs willen, in dem alles Leid, alle Sehnſucht der Liebe bebt und zittert, nicht in dem lauten Lachen der Unempfänglichen und Unverſtändigen verhallen ſollte. Der Darſteller bemerke überhaupt, daß Leporello kein gewöhnlicher Harlekin iſt. Er führt ſeinen Namen nicht umſonſt, von Größe und Würde iſt er himmelweit entfernt, auch hat er in der Schule ſeines Herrn etwas gelernt — aber ſein Gemüth iſt beſtimmbar, wachsweich, jeder Eindruck bleibt ihm haften, ſein Betragen iſt nur der Spiegel der Begebniſſe um ihn herum. Wenn er Elviren mit der Aufzählung der Schönen, die ſein Herr ſich gewann, hinhält und aufzieht, nimmt er, ohne es ſelbſt zu bemerken, unwillkürlich einen ritterlichen Ton an und in kennbarer Skizze zeichnet er Brünetten und Blondinen, Gelehrte und Beleſne; im erſten Finale iſt er buchſtäblich Don Juans Echo. Aber ebenſo folgt er der Introduction durch alle Etappen. Als Anna ihren Hülferuf erſchallen läßt, weiß er in ſeinem Verſteck nur erſt unberührt zuzuhören und ſich in ſeiner platten Art (man achte wiederum auf die harmonieloſe Begleitung der Stelle „Ruf du nur“) damit zu tröſten, daß ihn die Sache ja nichts angehe; ſobald aber

der Comthur gefallen ist, packt ihn das Entsetzen, wie aus tiefster Brust kommt sein erstes Wort „Welch' ein Frevel", und die niedersinkenden punktirten Achtel malen seinen Schrecken auf unvergleichliche Art. Ganz ebenso nimmt er an dem Meisterwerk der Einladung der Statue Antheil, von spukhafter Angst übermannt, und wenn er sich zusammenrafft und um seines Herrn willen der Stimme zu Zeiten größere Festigkeit leiht, als sie gewähren will, dann rieselt und flimmert es doch im Orchester, daß uns selbst die Haut schaudert und die bange Lust des Gruselns über uns kommt. Braucht es gesagt zu werden, daß vollends in der gewaltigen Schlußscene Leporello von dem Erscheinen des Geistes an sich bescheidentlich zurückzuhalten hat? Die Thorheiten der Buffosänger, die dem Comthur ein Glas Wein credenzen und es dann selbst austrinken, die ein Stück Pudding vom Tische naschen und mit albernen Grimassen aus ihrem Versteck hervorlugen, sollten als eine Versündigung an dem unsterblichen Werk von der Kritik schonungslos gebrandmarkt werden. Vorher war Zeit, ihr Herren! Dient dem leichtsinnigen Ritter heiter bei Tische, aber fühlt, daß mit dem Standbild nur noch das große gigantische Schicksal herrscht! Leporello ist von den überirdischen Machtworten bis zur Ohnmacht getroffen — kann man die Schwere der Triolen verkennen „Wie vom Fieber, so werd' ich erschüttert"? — was er dazwischen plappert, ist haltloses, wirres Zeug, er möchte seinen Herrn aus der ärgsten Noth retten und raunt ihm zu, dem Geiste nicht zu folgen, aber die nie verlegene Keckheit des Hanswurst, der auch in der peinlichsten Lage noch Zeit zu Späßen findet, ist die seine nicht. Und wenn selbst das Jahrhundert, das dem Don Juan noch nicht reif war, den Textdichter und seinen Componisten dazu verleitet hätte, noch an dieser Stelle dem Buffoelement einen breiten Platz zu gönnen, das neunzehnte Jahrhundert hätte ein Recht, es zu entfernen und das Allerheiligste dieses gigantischen Schlusses von schalen Possen zu säubern.

Es ist hiermit schon angedeutet, daß ich das von Mozart ursprünglich componirte Finale, das in stillschweigender Übereinkunft schon zu des Meistes Lebzeiten und seit jenen Tagen bis auf die

unſeren auf den deutſchen Bühnen fortgelaſſen wird, gleichfalls für entbehrlich halte. Ich gehe ſogar ſo weit, es für eine peinliche Abſchwächung des letzten großartigen Eindrucks und damit für eine Störung zu halten. An ſich iſt es gewiß begreiflich, daß der Textdichter (und mit ihm der Componiſt) wünſchen mußte, die Hauptperſonen des Dramas noch einmal auf der Bühne zu vereinigen, um dem Vorwurf zu entgehen, er habe die Fäden ihres Geſchickes unentwirrt liegen laſſen, aber ihrer Aller Loos iſt dramatiſch theils beendet, theils errathbar, theils bedeutet es nichts gegen den Ausgang, den Don Juan ſelbſt nimmt. Was auch thun ſie? Sie kommen mit Gerichtsdienern, Anna, Ottavio, Elvira, Zerline und Maſetto, um Don Juan verhaften zu laſſen: der armſelige Apparat der irdiſchen Juſtiz, nachdem die himmliſche ſchon ihr unanfechtbares Urtheil gefällt! Sie ſingen trockene proſaiſche Worte, Ottavio bringt in ſeine Verlobte, mit der Hochzeit nun nicht länger zu ſäumen, Elvira zieht ſich ins Kloſter zurück, und eine ordinäre Moral macht dieſen Aufklärungen ein Ende. Man könnte entgegnen: aber Mozart hat dieſe Worte in Muſik geſetzt, und keine Note von ihm iſt leichthin zu opfern, am wenigſten ein ſo umfangreicher, weitſchichtiger Satz. Auch darf man den Vertheidigern des Finales zugeben, daß der Umſtand, daß Mozart ſelbſt auf ſeine Aufführung verzichtete, allein nicht ſtichhaltig iſt. Denn welche Conceſſionen an den Geſchmack des Publikums mußte der große Mann ohnehin machen, und konnte nicht auch dieſe Streichung dazu gehören, die die Zuſchauer mit einem weidlichen Spektakel, Höllenrachen und Feuerregen befriedigt entließ? Gewiß, aber dieſer Grund iſt nicht entſcheidend. Der Schluß iſt nämlich nicht nur dramatiſch, er iſt auch *muſikaliſch* ſchwach — trotz Mozart, und er ſtürzt uns von der Geiſterhöhe der Erſcheinung plötzlich erſchreckend auf den flachen Boden des Conventionellen. Denn der Beginn des Finalſextetts iſt weiter nichts. Man halte doch unbefangen das Auftreten des Comthurs und Don Juans Untergang daneben. Großartigeres, Erhabeneres hat Mozart nie geſchrieben; hier rauſchen die Pforten der Ewigkeit in den Angeln, und es iſt uns,

Wie wenn auf einmal in die Kreiſe
Der Freude mit Gigantenſchritt
Geheimnißvoll nach Geiſterweiſe
Ein ungeheures Schickſal tritt.

Nun kommen die Verfolger, eine magere Erzählung ſoll uns noch einmal vergegenwärtigen, was wir ſchaudernd miterlebt. Aber weder dieſe noch die Schreckensäußerungen der Suchenden erreichen nur entfernt die Stärke und Furchtbarkeit unſeres eigenen Eindruckes. Das Muſikaliſche iſt unintereſſant, gewöhnlich. Zwar nimmt das Enſemble bei der Erwähnung des Geſpenſtes eine geheimnißvoll charakteriſtiſche Wendung, aber das folgende kleine Duo zwiſchen Anna und Ottavio verwiſcht, ſo lieblich es iſt, doch die Contouren dieſer Geſtalten erheblich, ganz gewiß die der Anna, von deren Lippen uns ein ſo zartes Liebesflöten ganz befremdlich entgegentönt. Sind wir nicht mit dem reinſten, edelſten Eindruck von ihr geſchieden? Kann ihre Liebe, ihre Trauer rührender vereint und verklärt werden als in dem Larghetto ihrer großen F-Dur-Arie? Der Schlußſatz des Finales in D-Dur, zu dem wir auf muſikaliſch etwas ſeichtem Wege gelangen, fließt zwar in echt Mozart'ſcher Lebendigkeit dahin, techniſch iſt er ein Meiſterſtück und allein eine ſo feine Einzelheit wie der Trugſchluß auf dem h iſt Goldes werth — in der ganzen Arbeit erinnert der Satz an das große Quartett der „Entführung aus dem Serail" — aber zu leicht iſt er doch und mit Don Juans Ende kann er ſich nicht annähernd meſſen. „Viola, Baß und Geigen" müſſen verſtummen, ſobald der Ton der Gerichtspoſaune erklungen iſt.

Man kann ſogar noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, daß auch Don Juans Charakter durch die Beibehaltung des urſprünglichen Finales herabgedrückt wird. Wen der Himmel eines ſo unmittelbaren Eingriffs in ſein Daſein würdigt, wen die ewige Gerechtigkeit in Perſon beſucht, der muß ein ungewöhnlicher Menſch ſein. Die Gottheit adelt ihre Geſchöpfe auch durch ihr Gericht. Nicht der phrygiſche Königsſohn allein, den der Adler in den Olymp trug, auch die Mutter des jungen Bacchus, die um

einer frevlen Neugier, eines kleinlichen Zweifels willen in der Gluth des Gottes todt zusammensank, behält in dem Gedächtniß der Nachwelt die Gloriole des Ewigen. Das ist auch Don Juans Fall; und auch darin ist er Fausts Rival: diesen bekämpft ein Abgesandter der Hölle leibhaftig, mit Don Juans Gewissen ringt der Bote des Himmels. Einen so Begnadeten nachträglich noch von den Wächtern des irdischen Gesetzes mit Spießen und Stangen gesucht und mit Philistermoral apostrophirt zu wissen — welch' ein Abfall, welch' eine Erniedrigung! In jener erschütternden Begegnung verräth er erst die ganze Kraft und Unbeugsamkeit seiner Natur, die ganze freche Größe seines Eigenwillens, der keine Macht neben und über sich erkennen will, und in dem falben Licht der den Comthur umzuckenden Strahlen wächst sein Bild in das Riesenhafte. Verfolgen wir sein Leben in dieser Beleuchtung rückwärts, so gewinnt auch die unbedeutendste Liebelei einen gewissen großartigen Zug. Unersättlich und unverwüstlich, immer genußfreudig und genußfähig, immer stolz und — ritterlich. Auch in seinen ärgsten Verirrungen verläßt ihn der Adel einer von Haus aus großangelegten Natur nicht, und anstatt im Joch seiner Leidenschaften zu keuchen, scheint er sie frei zu beherrschen, weil ihm kein Wagniß mißlingt. Nun begegnet ihm die erste Verlegenheit, Donna Annas jungfräuliche Strenge stößt den Feind ihrer Ehre zurück und wenigstens von ihr wird er besiegt. Hier bleibt ein wichtiger Punkt im Text leider dunkel. Da Donna Anna Don Juan nicht erkannt hat, fand er keine Zeit, sie mit dem Zauber seiner Persönlichkeit zu umstricken oder doch wenigstens den Versuch dazu zu machen (gelungen wäre ihm derselbe zweifellos nicht) — wie steht es aber auf seiner Seite? Liebte er Donna Anna, wenn auch nur im flüchtigsten Rausche? oder lockte ihn nichts als die nackte Freveltat am Weibe? Dann sänke er mit dieser That allerdings so tief, daß selbst das ästhetische Vergnügen an ihm Gefahr liefe zu scheitern. Von einer nachhaltigen Liebe ist jedenfalls bei da Ponte keine Rede, obwohl es dramatisch außerordentlich reizvoll gewesen wäre, Don Juans Verlangen fortgesetzt vor dieser hoheitvollen Gestalt beschämt,

beutelos, knirschend zurückweichen zu sehen. Der Textdichter begnügt sich jedoch damit, seinen Helden die Erinnerung an diese Unthat und ihre Folgen abschütteln zu lassen, wie den Vogel die Regentropfen, und wenn er ihn damit eines dramatischen Conflikts beraubt, so sichert er ihm desto gewisser mit seiner heiteren Sorglosigkeit den Schein einer mehr als königlichen Freiheit. Er bleibt Don Juan, der Sieghafte; der Comthur und seine Tochter sind vergessen; zwar bereitet ihm ihr Racheplan, Elviras Verfolgung, Zerlinens und Masettos Ärger von nun an Verwirrungen und Verlegenheiten genug, aber er versucht sie im Lichte des Humors zu betrachten und geht, ganz auf sich selbst gestellt, wie ein Gott des Egoismus stolz in den Tod. Das Ende freilich ist Verzweiflung, aber so lange er lebte und wollen konnte, beugte er sich nicht.

Eins hat da Ponte jedenfalls vortrefflich verstanden und Mozart hat die Anregungen wunderwürdig ausgenutzt: die Hebung Don Juans durch seine Umgebung. Nur die einzige Anna überragt ihn, alle Anderen liegen entweder in seinem Bann oder sie sind ihm aesthetisch und selbst moralisch unterlegen. Einem Masetto und Leporello gegenüber hat er einen leichten Stand, der Cavalier vor dem Bauern, der Herr vor dem Diener. Don Ottavio, von dem noch zu reden sein wird, ist zwar nicht schlechthin der sentimentale Schwächling, zu dem ihn die eingebürgerte deutsche Übersetzung und das übliche Bühnenarrangement stempelt, auch handelt er völlig sachgemäß, wenn er auf die bloße Möglichkeit hin, Juan sei der Mörder des Comthurs, nicht sofort mit dem Degen auf diesen, der ihm bis dahin wenigstens obenhin befreundet war, eindringt, sondern bündige Beweise abwartet. Aber, künstlerisch betrachtet, würden wir einem Manne eine Uebereilung des Herzens lieber nachsehen, als die beständige Passivität, zu der Ottavio verurtheilt ist. Ist diese auch nicht seine Schuld, sondern sittlich genommen sogar sein Verdienst, einerlei: eine einzige That wiegt im Drama mehr als hundert noch so gegründete Bedenken, und neben Don Juan gestellt muß Ottavio mit all seinem Edelsinn und seinen ehrlichen Vorsätzen, die begangene Unthat zu rächen, notwendig den Kürzeren

ziehen, ganz abgesehen davon, daß ihn der Umstand, daß er wiederholt auf der Scene lange Erzählungen und Arien mit anzuhören hat, ohne selbst zum Wort zu gelangen, mit dem unverdienten Vorwurf der That- und Muthlosigkeit belastet. In dem Comthur tritt dem Don Juan nun freilich ein entschlossener Mann entgegen, zwar schon ein Greis, aber ein brauseköpfiger, der lieber mit Streichen als mit Worten ficht. Diesem hitzigen Gegner zeigt Juan jedoch gerade die größte Ruhe; er entwaffnet ihn moralisch, ehe er ihn niederstößt, fast möchte man sagen: niederstoßen muß. Denn der Comthur ist es, der den Kampf erzwingt, Don Juan, der ihn vermeiden will, der ihn ablehnt. Er betont ausdrücklich, daß der ungestüme Alte ihm kein würdiger Gegner sei (»Va, non mi degno da pugnar teco!«), er hofft ihn mit dem Zuruf „Misero" von dem übereilten und ungleichen Gefecht abzuhalten: er ist voll Ruhe und Fassung, während der Comthur im begreiflichen Gefühl tiefster Kränkung seiner Ehre völlig den Kopf verloren hat. Wäre dieser Zweikampf allein Juans ganze Schuld und nähme man einmal an, der Comthur habe sich im Irrthum über das Vorgefallene befunden, als er sich blindlings auf ihn, als den Angreifer seiner Tochter stürzte, dann könnte ihn kein niederdrückender Vorwurf treffen. Der aufgebrachte Vater reizte ihn, nannte seine Weigerung eine Ausflucht und bestand hartnäckig auf dem Kampf — Grund genug für einen Ritter, auch wenn er kein spanischer Hidalgo wäre, ihm nicht auszubeugen. Klüger und besser hätte Juan allerdings gehandelt, wenn er den Alten hätte ruhig toben lassen oder wenn er sich wenigstens damit begnügt hätte, ihn im Gefecht zu entwaffnen. Aber wer verlangt von einem Cavalier des fünfzehnten Jahrhunderts die humane und duellfeindliche Gesinnung unsrer Zeit? So weit stände also Alles leidlich für ihn; was seine That jedoch trotz aller Milderungsgründe zum unsühnbaren Frevel macht, das ist ihr enger Zusammenhang mit seinem Angriff auf Donna Anna. Wenn sich nur eine Spur sittlicher, nicht blos ritterlicher Rücksicht und Scheu in ihm regte, durfte er den Kampf, den der tödtlich beleidigte Vater ihm aufzwang, nicht annehmen, oder er mußte ihm das Schwert aus der

Hand ſchlagen, um das blutige Ende zu verhüten. Daß er es nicht that, trotz ſeiner Bedenken nicht, das ſchreibt die That, die unmittelbare Folge ſeines vorangegangenen Verbrechens, blutroth in ſein Schuldbuch. Als Ritter hat er kaum gefehlt, als Menſch aber hat er ſich gerichtet. Auch wird es Niemandem in den Sinn kommen, den Todſchlag moraliſch entſchuldigen zu wollen. Nur ſei nochmals daran erinnert, daß Juan ihn nicht gewaltſam heraufbeſchworen, daß er ihn vielmehr abgelehnt hat, ſoweit ein Ritter ſeines Schlages es vermochte. Aeſthetiſch iſt der Punkt keineswegs unwichtig. Trifft Jemanden in dieſem Zweikampf der Vorwurf des Raufbolds, dann iſt es der leidenſchaftliche Comthur mehr als Don Juan.

Den Stempel der großen Natur, ſich nicht beherrſchen zu laſſen, auch von ſeinen Leidenſchaften nicht, ſie zu wollen oder nicht zu wollen, je nachdem es ihm beliebt, mit ihnen zu ſpielen, ſie fahren zu laſſen und zu vergeſſen, mithin anſcheinend ſtets in völliger Freiheit mit ihnen zu ſchalten — dieſen Stempel verleugnet er alſo auch in dieſer todbringenden Begegnung nicht. Es iſt nur eine Spielart der Souverainetät ſeines Weſens mehr. Er ſtellt ſich, bald ernſt, bald humorvoll, immer über die Situation. Mit dem Bauern macht er kurzen Prozeß, die Weiber umſchmeichelt er, Elviras Anklagen, die ihn arg belaſten, ſucht er durch die Behauptung, ſie ſei irrſinnig, die Spitze abzubrechen, nach der Befreiung Zerlinens in der Ballſcene kehrt er mit einer dreiſten Komödie die Waffe gegen Leporello, ohne doch im Ernſt auf die Gläubigkeit ſeiner Umgebung rechnen zu können und zu wollen — als er ſich aber in die Enge getrieben ſieht, bäumt er ſich in ſeinem ganzen Stolze auf und ruft in den Sturm der entrüſteten Gemüther und der entfeſſelten Natur, die in Blitz und Donner wider ihn zeugt, Worte vermeſſener Sicherheit. Es iſt das erſte Finale, eine Vorahnung des zweiten; der Himmel warnt — er aber hört nicht. Auch in dem genrehafteſten Auftritt, der ihm zufällt, dem Zuſammentreffen mit Maſetto und ſeinem Bauerntrupp, vor deren Prügeln ihn nur Leporellos Kleider bewahren, zeigt er den überlegenſten Humor. Er, der kurz zuvor

noch mit der ſüßeſten Honigzunge der Welt dem Kammermädchen Elviras ſein Ständchen gebracht, nimmt jetzt mit der Maske des Dieners auch ſeinen plumperen Ton an und täuſcht die ehrlichen Kerle gründlich. Daß aus dieſem Schafspelz doch der Fuchs, aus dem Dienerkleide doch der Cavalier hervorſchaut, entgeht den Bauern, aber die Zuſchauer ſpüren es zum Entzücken: in der berühmten Stelle „Den Degen an der Seite“ mit dem ſo ungemein charakteriſtiſchen Triller, der wie ein Ausholen zum Stoße wirkt, am Meiſten: eine köſtliche Kleinigkeit, die durch die alte deutſche Überſetzung, die gerade auf dieſe Noten „Am Hute eine Feder“ ſingen läßt, leider verwiſcht wird. Dieſe Freude am Leben mit all ſeinem Wirrwarr, dieſe Zuverſicht, in allen Kämpfen und Fährlichkeiten Sieger zu bleiben, treiben ihn auf glatter Bahn weiter bis zum Ende. Während Leporello bei dem Nicken und Rufen der Statue auf dem Kirchhof wie Espenlaub zittert, äußert Juan nur eiu erſtauntes Befremden, und als der unheimliche Gaſt ſich in Wahrheit zur Geiſterſtunde meldet, fährt er zwar zuſammen und taumelt zurück, aber gerade in dieſen übergroßen Augenblicken, in denen auch dem Stärkſten das Mark gefrieren müßte, reckt er ſich zu ſeiner höchſten Höhe empor, bis mit ſeinem letzten trotzigen Nein die Uhr für ihn abgelaufen iſt. Gewiß, eine Geſtalt wie dieſe kann durch keine künſtleriſche Erklärung im Hoffmannſchen Sinne an künſtleriſcher Bedeutung gewinnen. Es blieb ja den Nachlebenden überlaſſen, ſich ihren eigenen Don Juan zu ſchaffen, wie ſie ſich trotz Goethe ihren eigenen Fauſt bilden mochten. Grabbe that es, und ein gewiſſer Vogt, der zu Fauſt und Don Juan noch den Buchdrucker Fuſt geſellte („Der Färberhof oder Die Buchdruckerei in Mainz“. 1809), der Spanier Zorilla, der Ruſſe Puſchkin. Paul Heyſe läßt den gealterten Don Juan mit ſeinem Sohne, einem Kinde der Donna Anna, zufällig zuſammentreffen und, nachdem er wider Willen, im egoiſtiſchen Verlangen, des Jünglings Herz allein zu beſitzen, ſein und ſeiner Braut Lebensglück zertrümmert, im Veſuv enden („Don Juans Ende“, Trauerſpiel in fünf Acten). Alfred Friedmann ſchickt ihn nach einer letzten Gräuelthat, die er,

gleichfalls ein alternder Mann, bei seiner Rückkehr nach Sevilla begangen, in den Hörselberg („Don Juans letztes Abenteuer," Drama in zwei Akten); noch Andere folgten und Andere *werden* folgen; dieser giebt ihm einige Dosen natürlichen, jener ein Quantum philosophischen Pessimismus mit, der eine macht ihn zum Träger atheistischer Gedanken, der andere zum Verkünder socialistischer oder mormonistischer Ideen, und Jeder hat subjectiv dazu ein volles Recht. Nur an Mozarts Don Juan grüble und deutle man nicht übertiefsinnig herum, nur ihn lasse man, wie er ist! Eine Fülle von Gedanken und Hypothesen mag er anregen und die Lust seiner Verwandtschaft mit dem Faust, der zugleich sein völliger Gegensatz ist, geistreich nachzuspüren — aber man trage diese Gedanken nicht in ihn selbst hinein. Er ist der Don Juan, der er ist, seine eigene Gattung, eben dadurch, daß er *nicht* denkt, sondern empfindet, lebt und nicht über das Leben grübelt, der von einer Gottheit außer und über ihm nichts wissen will, weil er den Gott in seinen Adern fühlt. Wäre er einer der Olympischen gewesen, man hätte seine Thaten ganz begreiflich gefunden, aber er hat einen Richter über sich, er lebt in einer Welt der Sünde, einer Welt, die Himmel und Hölle kennt: so mußte er denn fallen.

Die Geschichte der Oper wurde durch den „Don Juan" mit Riesenschritten weiter gefördert. Begeisterte Verehrer und nörgelnde Kritiker staunten die für jene Zeit im Theater unerhörten musikalischen Ausdrucksmittel befremdet an. „Das Außerordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Große!" äußert ein Berliner Kritiker, „Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juans Schöpfer." Mozart werfe dem Zuhörer im „Don Juan" seine Kunst in ganzen Massen zu, wodurch das vortreffliche Ganze beinahe unübersehbar werde, meint ein Anderer. „Ist dieser prachtvolle, majestätische und kraftreiche Gesang wohl Waare für die gewöhnlichen Opernliebhaber, die nur ihre Ohren ins Singspiel bringen, ihr Herz aber zu Hause lassen?" fragt der kluge Schink im „Journal der Moden" (1790). „Das Schöne, Große und Edle in der Musik zum „Don Juan" wird überall nur immer einem kleinen Haufen

Auserwählter einleuchten." Die Menschen der Jahre 1788 und 1789 waren im Grunde doch dem „Don Juan" noch nicht gewachsen. Zwar die Prager, denen Mozart sein Meisterwerk zum Dank für die gute Aufnahme, die sie dem Figaro bereitet, gleichsam gewidmet hatte, nahmen ihn mit Begeisterung auf, aber das Volk der Phaeaken in Wien wußte mit ihm wieder einmal nicht aus noch ein. „Die Oper ist göttlich", soll Kaiser Josef geäußert haben, „aber das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener". Freilich, in einem Singspiel bei den ersten Klängen der Ouverture zusammenfahren zu müssen, war wohl eine unangenehme Überraschung. Mozart hatte ihre Keime längst mit sich herumgetragen und mochte sie oft hin und hergewälzt haben, ehe er sie in der Nacht vor der ersten Prager Aufführung bei einem Glase Punsch unter dem Zureden und Plaudern seiner Frau niederschrieb. Nun steht sie da, wie mit einem Schlage im Feuer geboren: das großartige Andante mit dem Motiv des Geistes und den für die zimperlichen Ohren jener Tage schrecklich durch grelle Dissonanzen laufenden Scalen, mit dem wild übermüthigen, sinnlichen Allegro, das seine Siegesfanfaren schmettern läßt und gegen die düstre Macht, die ihm seine Kreise stört, alsbald den vergeblichen Kampf beginnt, mit dem geheimnißvoll ausweichenden Schluß, der uns (allerdings nicht neu, wie Glucks „Iphigenie auf Aulis" und andere Beispiele beweisen) mitten in die Handlung führt. Wie verletzte aber auch dies Ende den nur an das Regelrechte, Ordentliche gewöhnten pedantischen Formensinn! Wie mochte dieser ferner vor dem Lauf der Zweiunddreißigstel zurückschrecken, die das Geschwirre der sich kreuzenden Degen bezeichnen — das einzige Mal, daß Mozart, von der Situation gebieterisch gezwungen, weil andernfalls eine Pause hätte eintreten müssen, im Orchester malt, d. h. also einen äußeren scenischen Vorgang musikalisch illustrirt! Und eine Stelle im Sextett, die jetzt das Entzücken aller vertrauten Hörer ist, wie beleidigte sie die Salieri und Genossen: es ist die Stelle, wo mit dem Eintritt Ottavios und Annas sich plötzlich eine feierliche Helle im Orchester verbreitet, nur dadurch, daß wir kühn und doch ganz natürlich von dem B-Dur-

Accord durch das vermittelnde gis nach D-Dur geführt werden! In einem Punkt freilich hat jener Schink, der Mozart so trefflich verstanden, Unrecht. „Er verschnirkelt nie seinen Gesang mit unnöthigen und seelenlosen Coloraturen.“ Das ist zu viel gesagt, denn ein einziges Mal bringt Mozart dem Zeitgeschmack und dem Herkommen allerdings ein unberechtigtes Opfer: in dem Allegro der großen Arie Annas. Ich weiß, daß man diese Verzierung hat rechtfertigen wollen, und leugne nicht, daß eine Sängerin mit ausgiebiger Höhe, mühelos fließender Coloratur und zarter Empfindung sie mit Feinheit und Innigkeit singen kann, aber dieser seltene Glücksfall beweist nichts für die innere Wahrheit und Berechtigung dieses Tonschmucks. Ein großer Schauspieler tränkt eben auch eine schlechte Rolle mit seiner Kunst, und es ist immer mißlich, eine dramatische Aufgabe auf ungewöhnliche Eigenschaften der Ausführenden zu stützen. Rein musikalisch betrachtet ist die Coloratur elegant und zierlich, aber mit dem Dramatischen hat diese jähe Unterbrechung der Declamation nicht das Mindeste zu thun und zu den Worten bildet sie einen wunderlichen Contrast. Oder hätte der Strahl der Gnade, der auf die Trauernde fällt, den Meister zu diesem Mittel geführt? Möglich, daß er es vor sich selbst damit gerechtfertigt hat, aber es wäre doch nur ein Sophismus, denn eben das Gefühl, das diese Vorstellung erzeugt, weiß von einem flimmernden, tanzenden Lichtgefunkel nichts. Daß es den Eindruck nicht völlig aufhebt, bewirkt die edle und ernste Harmonisirung, die gleichsam das Gegengewicht zu dem heitren Zierrath bildet. Das verstand sich aber ohnehin von selbst, daß Mozart, wenn er einmal dem Verlangen des Publikums und der Sängerin nachgab, es mit Anstand that. In dieser Beziehung hatte er seit der „Entführung aus dem Serail“ etwas gelernt, und Donna Anna vertrug in ihrem düstren Gewande solche Flitter noch ungleich weniger, als Belmontes Constanze.

Ist der höchste Triumph des dramatischen Musikers die Kunst, die musikalische Form als solche reif und schön auszugestalten und den dramatischen Inhalt gleichzeitig bis auf den letzten Tropfen in ihr aufgehen zu lassen, dann hat Mozart diese Kunst wie Keiner

beſeſſen. Ich denke dabei nicht einmal an das Bravourſtück, den Ballwirrwarr durch die drei ſich verſchlingenden Rhythmen des Menuetts, der Allemande und des Walzers ſo zu ſchildern, daß man den Eindruck eines völligen Durcheinander gewinnt, während die Form jedes einzelnen Muſikſtücks doch die einfachſte und geſchloſſenſte von der Welt iſt — aber die Introduction und das zweite Finale mögen als Beiſpiele gelten. Wägt man ganz genau, dann könnte hier das Dramatiſche, dort das Muſikaliſche zu überwiegen ſcheinen, aber eine Verſchmelzung, wie Mozart ſie erreicht, gehört ſchon zu den erſtaunlichſten Leiſtungen. Es iſt manche dramatiſche Wirkung mit muſikaliſchen Mitteln erzielt, wenn man die Form geſprengt oder ausgeweitet hat, aber ein Muſikſtück von ſo klarer, einfacher Bauart wie die Introduction iſt eine Seltenheit, wenn dabei zugleich die dramatiſche Handlung in ſo raſcher Bewegung, die Charakteriſtik ſo ſcharf und klar bleibt. Bis zu Don Juans und Annas Auftreten iſt nichts außergewöhnlich, mit ihrem Erſcheinen aber beginnt das Wunder. »Non sperar, se non m'uccidi« („Ja, ich wage ſelbſt mein Leben"), Don Juans Antwort, das Hin und Wider der Stimmen, das gleiche, heiße Ringen auf beiden Seiten mit derſelben Achtelfigur („Come furia disperata") und in dieſem leidenſchaftlichen Kampfe des Weibes mit dem Manne Leporellos gleichgültiges, feiges Geplapper, Annas vergebliche Hülferufe, Don Juans Grimm, der Dazwiſchentritt des Comthurs, der raſch entſchiedene Zweikampf und das erſchütternde Männerterzett mit dem letzten Röcheln des Sterbenden, dem frevlen, ſtolzen Nachruf Don Juans, der dem Todten denſelben Achtellauf, nur in Moll nachſchickt, womit er Anna bekämpft hat, des Dieners Entſetzen, endlich der kurze Orcheſterſchluß mit den herzzerreißenden ſcharfen Klagetönen der im chromatiſchen Gang abſteigenden Oboe — welch' ein Bild! Betrachtet man das Stück und ſeinen Melodiengang rein muſikaliſch, ſo könnten zwei Flöten es ſpielen und man hätte ein gefälliges Ganze; vom Worte, von der Situation losgelöſt bliebe es immer noch etwas — daß es aber gleichwohl mit der Handlung ſo vollkommen zuſammengeht, nicht aus dieſer *heraus*,

ſondern, wie es ſcheinen möchte, gleichzeitig mit ihr erfunden: zwei verſchiedenen Welten angehörige Formen, die ſich dennoch vollſtändig decken — das iſt das Große und Einzige daran und das iſt nur dem Genius erreichbar. Derartige Offenbarungen können nicht gewollt, nicht ergrübelt werden, ſie ſchafft und trägt keine Theorie, ſie entſpringen geharniſcht wie die Pallas dem Haupte des göttlichen Vaters. Es giebt gewaltigere, das ganze Innere ſtärker aufwühlende Scenen, wie es muſikaliſch reichere und ſchönere Sätze giebt, aber es giebt wenig mehr, in denen Muſik und Drama jedes ihre eigenen Wege zu gehen ſcheinen und beide doch ſo völlig in einander aufgehen.

So iſt der „Don Juan" nach allen Richtungen bedeutend: durch den Stoff und ſeine Fauſtverwandtſchaft, durch ſeinen unerſchöpflichen muſikaliſchen Reichthum, die Klarheit ſeiner Charakterzeichnung, die Lebhaftigkeit und Größe im eigentlich Dramatiſchen und durch den in einzelnen Partien unerreichten Zuſammenklang des Dramatiſchen mit dem Muſikaliſchen. Würde auch heutzutage unter den Bedingungen einer veränderten Operntechnik, einer erweiterten Harmonie, einer reicheren Inſtrumentation das Werk ſelbſt von einem Manne, der auch nicht Mozarts Genius beſäße, eine andere und dem Geſammteindruck zweifellos vielfach förderlichere Behandlung erfahren — ſchließlich bedeutet doch die Methode nichts gegen den Geiſt, der mit ihr ſchaltet und ſie mit ſeinem Reichthum tränkt. Ein Jüngerer, der mit Wagner genährt und mit den Idealen des „Tannhäuſer" und „Lohengrin" im Buſen aufgewachſen iſt, wird vermuthlich, wenn er den „Don Juan" zum erſten Male hört, ein enttäuſchtes Geſicht machen und die Enge der alten Arienform beklagen, die den herrlichen Stoff nicht habe zur Entwicklung kommen laſſen. Beſitzt er aber den Sinn für das wahrhaft Echte, dann wird er je mehr und mehr erkennen, daß ſich das Genie auch in jener Form ausſprechen konnte, ja daß dieſe ihre eigenartigen Vorzüge beſitzt und daß ſie einem großen Meiſter Triumphe wie den der Introduction des Don Juan ermöglicht, die bei der heute herrſchenden, geſchichtlich gewordenen und in ihren großen Zügen

ſanctionirten Geſtalt des neuen Muſikdramas, das wir vor Allem Richard Wagner verdanken, nicht mehr errungen werden können. Es ſind eben viele Formen, die vergehen werden, aber es iſt nur ein Geiſt, nur ein Genius, und dieſer redet zu allen Zeiten dieſelbe Sprache, wie verſchieden das Werkzeug ſein mag, deſſen er ſich bedient.

Und eine Schöpfung wie dieſe konnte nicht nur den erſten groben Mißverſtändniſſen der Zeitgenoſſen Mozarts ausgeſetzt ſein, ſie mußte ſich, im tiefſten Kern ihres Weſens unbegriffen, von den Bühnen eine Behandlung gefallen laſſen, als ſei ſie eine thörichte Farce, ſelbſt dann noch, als ihre muſikaliſchen Schätze von Allen begriffen und nachgefühlt wurden, ſelbſt heute noch, wo auch ihre dramatiſche Größe ſich dem Bewußtſein der Gebildeten längſt aufgedrängt hat? Leider iſt es ſo. Zwar die gröbſten Hanswurſtereien ſind von den Theatern verſchwunden, aber faſt überall inſcenirt man den „Don Juan“ noch ſinn- und geſchmacklos, zerſplittert ſeinen Bau durch überflüſſige Verwandlungen und unterläßt oft das Einfachſte und Wohlfeilſte, um in den Gang ſeiner Handlung Klarheit und Verſtändniß zu bringen.

Den Eingeweihten ſind die vielen Ungereimtheiten in der ſceniſchen Einrichtung der Oper, die ſich von Geſchlecht zu Geſchlecht wie eine ewige Krankheit auf den Bühnen fortgeerbt haben, hinlänglich bekannt, leider aber weiß man von den vielen ſchätzbaren Verſuchen, die zu ihrer Beſeitigung unternommen worden ſind, in den verantwortlichen Kreiſen nicht auch eben ſo viel. Aus der erſten, übrigens nicht ſo übeln Überſetzung von demſelben Neefe, der die Perſonen mit den läppiſchen Zuthaten ſeiner eigenen Erfindung ins Deutſche übertrug, ging ein großer Theil in die Übertragung von Schröder und Friedrich Rochlitz über (1801), die die Grundlage für den deutſchen Text geworden iſt, wie er ſich, ſchon durch die Überlieferung geheiligt, faſt auf allen Theatern mit geringen Varianten eingebürgert hat. Ihn zu ſtürzen, wurden verſchiedene zum Theil ſehr unſtichhaltige Verſuche unternommen: u. A. von Franz Kugler (deſſen eigene Übertragung völlig mißglückt iſt), Viol,

Bischoff, Bitter (Mozarts Don Juan und Glucks Iphigenia in Tauris. Ein Versuch neuer Übersetzungen. 1866), der von den Genannten trotz der Angriffe Alfreds von Wolzogen seine Aufgabe am Glücklichsten und oft sehr fein gelöst hat, zuletzt von Wolzogen selbst (1860, eine Übersetzung, die er späterhin zu Gunsten einer neuen von Bernhard von Gugler aufgab, 1869), und Dr. Franz Grandaur, Regisseur des Königlichen Hoftheaters in München. Die beiden letzten wenden sich mit ihrer eigenen nicht nur gegen die altgewohnte Übersetzung (gegen diese oft ohne Grund), sondern sie unternehmen es auch in dankenswerthester Weise, gegen den Unfug einzuschreiten, der sich bei Inscenirung der Oper fast allerorten eingeschlichen und festgesetzt hatte.

An Grandaurs Arbeit ist eins bedingungslos anzuerkennen: die edlere und männlichere Haltung, die Don Ottavio durch sie gewonnen. Anstatt in sentimentalen Monologen, allein auf der Bühne, sein Herz zu entlasten, in Worten, von denen das italienische Original nichts weiß, nimmt er an den Ereignissen einen lebhafteren, ritterlicheren Antheil und versucht allen Ernstes der Beschützer seiner Verlobten und der Rächer des Comthurs zu werden. Die G-Dur-Arie richtet er vor dem Quartett „Flieh des Heuchlers glattes Wort" an Donna Anna direct, die zweite folgt dem Sextett nach Leporellos Abgang und redet statt von den Thränen und den Tröstungen der Freundschaft von den Geboten der Ehre und des Degens. Hört man diese Arien in dieser Gestalt zudem noch von einem Sänger wie Vogl, dessen volle, satte, männliche Tenorstimme jeden Gedanken an einen bläßlichen Weiber- und Worthelden zurückdrängt, dann wird man von dem Vortheil der Änderung sofort überzeugt sein. Die übrigen Varianten in der Uebersetzung bedeuten jedoch keinen Gewinn, sie sind entweder gleichgültig oder gar vom Übel. Wenn Leporello seine Registerarie bei Grandaur mit den Worten schließt:

Jede Schürze ist ihm recht,
Ihm war keine je zu schlecht —
Ich bin Ihr ergeb'ner Knecht,

dann verlangt es mich sehnlichst nach den altgewohnten Worten:

Drum, o Donna, laßt ihn laufen,
Er ist Eures Zorns nicht werth.

Auch der Ersatz für Don Juans Worte in der F-Dur-Arie:

Kommt euch ein Mann entgegen
Mit Mantel und mit Degen,
Am Hute eine Feder,
Dann zieht getrost vom Leder

durch diese:

Erscheint auf jenem Platze,
Vielleicht auch dort am Thore,
Ein Mann mit seinem Schatze
Lustwandelnd con amore,

scheint mir um so überflüssiger, als in der ersten, herkömmlichen Übersetzung die Worte „Am Hute eine Feder" gerade mit einer pathetisch-chevaleresken Wendung der Composition zusammentreffen, die zwar im Original noch feiner auf Don Juans Degen Bezug hat, bei Grandaur aber auf Worte fällt, zu denen ihr musikalischer Charakter gar nicht paßt. Das Mittel, das die gute Zerline ihrem Masetto als Universalmedicament in der entzückenden C-Dur-Arie empfiehlt, sollte man aber um Gotteswillen nicht deutlicher bezeichnen, als es der alte Übersetzer gethan. Bei diesem wird man kaum darauf geführt, um was es sich eigentlich handelt — Grandaur beschreibt es so indiscret, daß man erröthen möchte. Im Grunde ist nichts Verletzendes und vor allen Dingen nichts Unwahres daran — aber das Lampenlicht und die Öffentlichkeit des Theaters gebieten, auch über die reinsten und zartesten Freuden dieser Art den Schleier zu werfen. Andere Worte sind, wenn auch mit Geschick, so doch ohne zwingenden Grund neu übertragen. Ich meine aber, man sollte im Princip nur das absolut Unzulängliche beseitigen und es im Übrigen beim Alten lassen, denn längst haben sich mit Mozarts Tönen auch die Worte des deutschen Textes in dem Gedächtniß der Hörer festgesetzt, und jede Neuerung bedeutet, wenn nicht ihr Gewinn augenfällig einleuchtet, zunächst Verwirrung und Störung. Man sollte auch hierin in Deutschland für möglichste Gleichheit sorgen, gerade wie bei Shakespeares Dramen, die man,

ſoweit ſie auf den Theatern bereits feſt und für alle Zukunft eingebürgert ſind, in der gewohnten und immer noch meiſterlichen Überſetzung Schlegel-Tiecks geben ſollte. Spätere Überſetzungen, die oft mehr einem philologiſchen als einem poetiſchen Intereſſe entſpringen, behalten ja für die Forſcher immer ihren Werth, aber das Wort „Jeder Zoll ein König“ oder „Sein oder Nichtſein“ im Theater plötzlich nicht mehr ſo, ſondern anders hören zu müſſen, würde uns gerade ſo berühren als wenn wir durch einen neuen Beginn des „Fauſt“ oder „Wallenſtein“ überraſcht würden. Im Sinne der guten Gewohnheit ſteht es aber mit dem deutſchen Text der Mozartſchen Meiſterwerke nicht viel anders.

Die ſceniſchen Neuerungen Grandaurs ſind bis auf die Wiedereinführung der drei kleinen Orcheſter in der Ballſcene, mit denen man ſelbſt auf reichdotirten Bühnen aus Knauſerei zurückhielt, und die Ottavioſcenen immer noch nicht durchgreifend genug. Das Zuſammenrücken und Verlegen der Scenen der Elvira, Zerlinens und Maſettos erſter Auftritt mit dem Chor und alles Weitere bis zum Maskenterzett auf denſelben Schauplatz iſt zwar durchaus rühmens- und nachahmenswerth, aber bei der Aufführung, die ich in München unter der eigenen Regie des Bearbeiters ſah, wurde es nicht klar, daß Elvira ihrem untreuen Verführer nachgereiſt kam, daß ſie unmittelbar vor den Thoren der Stadt ihr Abſteigequartier genommen und daß ſie hier, kaum erſt angelangt, alsbald auch mit Don Juan, der ſie nicht entfernt in Sevilla vermuthet, zuſammentrifft. Ein Diener und ein Mädchen, die ihr folgen, der Wirth, der ihr entgegenkommt, würden den Vorgang, zu deſſen Abwicklung das Vorſpiel der erſten Arie ohnedies ausreichend Zeit läßt, ohne Mühe deutlich machen. Noch ſchwieriger war das Verſtändniß des Sextetts, das einem alten Schlendrian gemäß auf den Bühnen ſo plump und ungeſchickt wie möglich behandelt wird, in Grandaurs Einrichtung. Ich habe es ſchon in einem bürgerlichen Zimmer, einem Ritterſaal, einem Verſailler Garten und auf offner Straße ſpielen ſehen, ohne daß man die geringſte Ahnung bekam, auf welche Weiſe die verſchiedenen Parteien

an diesen Orten zusammentreffen konnten, und warum es denn dem Leporello so schwierig wurde, seinen Verfolgern zu entrinnen. Bei Grandaur blickte man in eine Art Trianon, dessen Neutralität man nicht begriff. Wäre nicht der Kreuzgang einer Kirche mit dem Durchblick in das Freie, einen Klosterhof oder die erleuchteten Fenster der Gruftcapelle des Comthurs die einfachste und nächstliegende Scenerie? In seinen Schatten flüchten sich dann Elvira und der untergeschobene Don Juan-Leporello zum heimlichen Liebesgeplauder, dorthin führt der Weg die trauernde Tochter des Comthurs, die am Grabe ihres erschlagenen Vaters für seine arme Seele mit ihrem Verlobten beten will, dort dürfen Zerline und Masetto, die für solche Zufluchtsstätten verliebter Paare den richtigen Spürblick aus den Erfahrungen ihres Standes gewonnen haben mögen, die Liebenden im Stelldichein vermuthen, und Alles erklärt sich zwanglos und leicht. Bedenkt man dann noch, daß die nächste Scene (Don Juan und Leporello vor dem Standbild) die Nähe der Kirche fast gebieterisch zu fordern scheint — die Scene spielt unmittelbar nach dem Sextett —, daß die F-Dur-Arie der Anna, wie Grandaur auch sehr treffend angeordnet hat, um die zeitliche Folge der Handlung nicht ohne Grund zu zerreißen, sehr wohl in einer Sacristei oder in einem andern der Kirche nahegelegenen Gemach gesungen werden kann (nach dem Gebet am Grabe, wie man annehmen muß), dann bleibt kaum eine andere Wahl. Übrigens dürfte die Decoration zu Beginn des zweiten Actes ganz die nämliche wie die der Ankunft Elvirens im ersten Act sein. Oder hätte die Schöne von Burgos inzwischen ihre Herberge verlassen und in Sevilla festen Wohnsitz genommen, müßte das Terzett, das sie so schnöde aus dem Hause und in ein neues Verderben lockt, also recht im Kern der Stadt gesungen werden? Das ist doch kaum anzunehmen. Schon um Masettos und Zerlinens willen sollte die ganze Scenenreihe an den Grenzen der Stadt spielen. Denn wie kämen diese sonst ohne Zwang mitten in der Nacht im Herzen Sevillas zusammen? Wie kann Zerline ihren jetzigen Mann dort mit der Laterne zu finden hoffen? Haben die Beiden aufgehört Landleute zu sein, wohl gar

einen gemeinschaftlichen Dienst angenommen oder was weiter? Es wären lauter haltlose, unwahrscheinliche Vermuthungen! An sich war freilich die Scenerie in München ungewöhnlich schön, ebenso wie die des letzten Auftritts, des Gastmahls, das Don Juan im Kreise leichtgeschürzter Schönen beginnt, während sein kleines Hausorchester aufspielt, bis der Eintritt des Geistes Alles in Dunkel hüllt, nur durch die Fenster das kalte Mondlicht fällt und das Schloß des Verbrechers mit ihm selbst zusammenstürzt. Auf den Höllenrachen und die alten Theaterteufel hatte ein Mann von Geschmack wie Grandaur selbstredend verzichtet.

Mit noch größerer Aufmerksamkeit als dem Grandaur'schen Unternehmen begegnete man seinerzeit dem bereits wiederholt genannten fleißigen und gründlichen Neugestaltungsversuch des verstorbenen Intendanten des Schweriner Hoftheaters, Alfreds von Wolzogen. Er stützt sich auf eine neue Textübersetzung von Bernhard von Gugler, welcher der kundige Bearbeiter vor seiner eigenen den Vorzug giebt, und zieht, wie die im Druck vorliegende Arbeit beweist („Don Juan" u. s. w., neu inscenirt und mit Erläuterungen versehen von Alfred Freiherrn von Wolzogen, Breslau, Leuckart, 1869), zur Verwerthung in der Einleitung und den reichlichen Anmerkungen Alles heran, was in Musikgeschichten, Biographien, Zeitschriften über das Werk geäußert ist. Daß Gugler sich der musikalischen Sprache Mozarts feinfühlig und genau anschmiegen kann, ohne dabei das Wort zum mißhandelten Diener zu machen, zeigt die Champagnerarie:

Glüh'n sie vom Weine
Lustig schon Alle,
Schnell dann zum Balle
Ordne den Plan!

Wo eine Feine
Wandelt alleine,
Führe auch diese
Artig heran!

Toll ineinander
Schlinge die Tänze,
Hier Menuette,
Da raſche Walzer,
Dort Allemanden
Bring' auf die Bahn!

Ich und ein Schätzchen
Finden ein Plätzchen,
Wo man verborgen
Küſſen ſich kann.

O meine Liſte
Weiß es vor morgen,
Wie mir ſo Manche
Zärtlich gethan.

Das iſt vortrefflich, und ſtände Alles auf gleicher Höhe, dann möchte man einem Vertrag aller Theaterdirectoren, Mozarts „Don Juan" in dieſer Überſetzung zu geben, das Wort reden. Leider aber ſind Geſchmack und Melodie der Rede dem tüchtigen Manne nicht immer in derſelben Weiſe hold geweſen. Leporellos Eintrittsworte »Notte e giorno faticar« lauten bei Gugler-Wolzogen:

Nichts als Plage ſpät und früh,
Alles dulden wie ein Schaf,
Keinen Dank für ſaure Müh'
Und des Nachts nicht einmal Schlaf,

Zerlinens C-dur-Arie:

Sei gut und lieb nur,
Dann ſollſt du haben
Ein feines Mittelchen,
Das helfen kann.

Es iſt gar einfach,
Es wird dich laben;
Beim Apotheker
Trifft man's nicht an,

Leporellos Anrede an die Statue gar:

O hochverehrtes Standbild,
Wie auch vieledler Ritter —

Ach Herr! o mein Gezitter!
Ich kann wahrhaftig nicht,

oder aber, noch ärger, eine Stelle aus dem letzten Zwiegespräch Don Juans mit dem steinernen Gaste:

Der Comthur.
Also die Hand zum Pfande!
Don Juan.
Nimm sie! — O weh!
Der Comthur.
Du schrickst?
Don Juan.
Wie kalt! Wie fest du drückst!,

und Alles in Allem ändert auch Guglers tüchtige Leistung meinen Glauben nicht, daß es am Besten gethan sei, die alte eingebürgerte Übersetzung zu revidiren und von ihr beizubehalten, was, ohne den Sinn der Handlung und Worte und die musikalische Interpretation zu schädigen, beim Alten bleiben kann. Will man das nicht, so müßte die neue Übertragung nicht auch in musikalischer Beziehung oft so augenfällig von der alten übertroffen werden. Wenn Gugler Zerlinens Arie »Batti, batti o bel Masetto« mit „Schlage, schlag' mich nur, Masetto", übersetzt, so ist das ja wörtlicher, als der alte Text „Schmäle, tobe, lieber Junge", aber besser ist dieser trotzdem, weil, wie jeder Kenner weiß, der Accent, der hier schön und richtig auf das „lieber" kommt (bel Masetto), bei Gugler auf das ganz gleichgültige „nur" fällt, das, so überwichtig hervorgehoben, sogar den Sinn der Worte beim ersten Anhören verdunkelt. Und kommt etwa Gugler in Elvirens letzten Worten „Nun so verharre Im wüsten Pfuhle, Stürze dich freventlich In ew'ge Qual" dem musikalischen Sinn und der richtigen Betonung näher als der alte Übersetzer mit den überdies viel wohlklingenderen Worten „So bleib ein Sklave All deiner Lüste! Wahrlich, der Strafe wirst Du nicht entgehn"? Im Gegentheil! Man mag, wie Wolzogen es gelegentlich thut, gegen den Beharrungstrieb der Deutschen ärgerlich zu Felde ziehen, aber er rechnet zu allem Andern auch mit der Thatsache, daß sich die bekannten Worte aus dem Gedächtniß des Publi-

kums nicht mehr vertreiben lassen. Auch sind ja inzwischen mehr als fünfzehn Jahre verflossen, und weder Gugler noch Grandaur sind mit ihren Neuübersetzungen durchgedrungen.

Vergleicht man die Wolzogenschen Regieanordnungen mit denen Grandaurs, so findet man sie vielfach übereinstimmen. Die Verlegung der G-Dur-Arie Ottavios ist bei Beiden, die darin muthmaßlich der klaren Auseinandersetzung von J. H. Vincent in der Wiener Deutschen Musikzeitung gefolgt sind, die nämliche, unbedingt empfehlenswerthe (trotzdem die von Mozart nachcomponirte Arie ursprünglich und zwar als Monolog nach Annas Rachearie gesungen wurde), in Bezug auf die zweite, B-Dur-Arie weichen sie jedoch von einander ab. Grandaur läßt sie unmittelbar nach dem Sextett in Gegenwart aller Partner desselben (mit Ausnahme Leporellos natürlich) singen, bei Wolzogen geleitet Ottavio seine Verlobte, die sich angeschickt hat „mit den Zeichen höchster Entrüstung den Platz zu verlassen" (warum? empfindet sie für die betrogene Elvira kein Mitleid?) bis an die Thür (wohin geht sie?), kehrt dann sofort zurück, hört mit den Übrigen Leporellos Bitte an „Ach Erbarmen, edle Seelen" und richtet seine Arie, nachdem auch Zerline und Masetto gegangen, ausschließlich an Donna Elvira, die doch nach dem ihr zugefügten Leid schwerlich im Stande sein wird, die ihr übertragene Commission auszuführen:

Weilt bei der Braut indessen,
Reicht freundlich Trost ihr dar,
Macht sie den Gram vergessen,
Bewahrt sie vor Gefahr.
Sagt ihr, daß bald der Freche
Blutigen Lohn empfange,
Daß bald ein Richter spreche
Streng und unwandelbar.

Welch ein Mißgriff! Kein geringerer als der, diesen erschütternden Vorgängen das überflüssige, unbedingt zu streichende Buffoduett Leporellos und Zerlinens „Bei diesen kleinen Händchen" anzureihen, das, wie erwähnt, lediglich dem Nachgeben Mozarts an

die Wünſche und die Perſönlichkeit einer Sängerin ſeine Entſtehung verdankt.

Im Sextett wandeln übrigens Grandaur und Wolzogen auffallenderweiſe dieſelben Wege, denn dieſer ſchreibt als Decoration eine bis ins Kleinſte von ihm ausgemalte „gewölbte Vorhalle in Donna Annas Wohnung“ vor. Daß dieſe der Vorſchrift da Pontes »Atrio terreno oscuro in casa di Donna Anna« entſpricht, iſt freilich richtig, aber weder ſeine noch Guglers Gründe ſcheinen mir die Neutralität dieſes Terrains auch nur im Mindeſten ſtichhaltig zu erklären. Darnach ſchlöſſe ſich der Anfang des zweiten (bei Wolzogen des dritten) Actes ſofort an den Schluß des vorangegangenen. Elvira wäre von dem Balle heimgeleitet und hätte ſich dann ſofort wieder von dem falſchen Don Juan ins Freie locken laſſen, Ottavio brächte ſeine Anna heim und Zerline hätte ſich mit Maſetto dort eingefunden, „weil es ſie drängt, der Beſchützerin das Allerneueſte, die dem Maſetto applicirten Prügel, ſchnell noch vor Schlafengehen zur Anzeige zu bringen.“(!) Das ſind Guglers Worte, die Wolzogen ſich aneignet. Wie wunderlich und geſucht! Der letzte Grund zumal! Und Elvira hätte Zeit gefunden heimzukehren, ihr Haus wieder zu verlaſſen und ſich trotzdem noch vor Annas Rückkehr in der Vorhalle der Comthurei einzufinden? ſie hätte für ihre Zuſammenkunft mit dem falſchen Don Juan keinen ſchicklicheren Ort gefunden? Fühlen die Erklärer nicht, wie tief ſie damit ſinken würde? Werden dieſe Unmöglichkeiten und Unſchicklichkeiten nicht durch die Wahl des Kreuzgangs vermieden und bekommt nicht in dieſer von mir empfohlenen Scenerie das ganze Zuſammentreffen Sinn und Verſtand? Gerade dort, nicht aber in der Vorhalle des Schloſſes der Anna, können ſich trotz Guglers entgegengeſetzter Meinung die Paare zwanglos einfinden. Und eifert dieſer gegen den Kreuzgang, in dem nach ſeiner Meinung das Sextett „gewöhnlich“ ſpielt, ſo kann ich verſichern, daß dieſe gute Gewohnheit ſehr alten Datums ſein muß. Heutzutage iſt ſie mir trotz meiner guten Kenntniß der deutſchen Bühnenverhältniſſe noch nirgends begegnet, dagegen ſchon manche Decoration, die Alles und Nichts vorſtellte,

und manche andere deutlicher kenntliche, in der das Sextett ganz gewiß nicht spielen konnte.

Auch gegen den Gedanken, daß die Handlung der Acte zeitlich unmittelbar zusammenschlösse, muß ich mich entschieden aussprechen. Wolzogen, der dieses Glaubens ist, citirt dafür da Ponte, nach dessen Willen die ganze Oper nur einen Zeitraum von wenig über 24 Stunden umfasse. Aber eben dies ist mir von jeher als der Gipfel der Confusion erschienen. Betritt denn Donna Anna den Ballsaal Juans, noch ehe der Comthur beerdigt ist? Kann es Ottavio wagen, am offenen Grabe gleichsam, ja, noch am Sarge, an der frischen Leiche, seine Braut um Beschleunigung der Vermählung zu bitten? Und wann ist dem Comthur das Standbild errichtet? Innerhalb dieser vierundzwanzig Stunden? Das wäre natürlich eine absurde Behauptung. Oder wäre dem Comthur schon zu seinen Lebzeiten ein Denkmal gesetzt? Damit fielen die anderen Ungereimtheiten nicht fort, und jedenfalls ist daran nicht gedacht. Die Inschrift des Sockels „Die Rache erwartet hier meinen Mörder" oder „Dem schuldbelad'nen Frevler, der mich getödtet, verkünde ich die Strafe" widerspricht dieser krausen Annahme schon. Auch verlegt ja Wolzogen sehr richtig und stimmungsvoll die Einladung der Statue auf einen Kirchhof; also mit einem Grabmal, nicht mit einem Standbild auf einem öffentlichen Platz haben wir es zu thun. Den Gedanken lasse man alsoja fahren, und da Ponte mag dem Comthur im Jenseits Rede stehen, ob und wie er seine seltsame Annahme begründen will. Wolzogen aber möge man auf diesen Fehlgriff die vortreffliche Anordnung gutschreiben, die aus der Statue anstatt eines Reiterstandbildes eine stehende Figur macht. Das ist in der That ausgezeichnet. Der italienische Text sagt trotz da Pontes Vorschrift direct von einem Rosse nichts (»Commendatore divo« redet Leporello die Statue an; der alte Übersetzer hat daraus „Herr Gouverneur zu Pferde" gemacht); und wie wunderlich ist die Vorstellung, daß der Mann von Stein erst vom Sattel zu steigen hat, ehe er dem Don Juan seinen nächtlichen Besuch macht. So, wie Don Juan ihn auf dem Kirchhof gesehen, hat er vor seiner erhitzten

Phantaſie, ſeinem erſchreckten Gewiſſen zu erſcheinen. Das leuchtet ohne jeden Commentar ein und ſollte von allen Theatern angenommen werden, auch von Grandaur, der, trotzem ſeine Einrichtung jedenfalls ſpäter im Druck erſchienen iſt als die Wolzogens, (1871), ſich dieſer guten Neuerung verſchloſſen hat.

Wie löſt ſich nun aber die Zeitfrage der Oper? Einfach ſo, wie ſie ſich in einer ganzen Reihe unſerer dramatiſchen Meiſterwerke löſt. Wir vergeſſen ſie über der ununterbrochenen inneren Continuität, über der Folgerichtigkeit der pſychologiſchen Entwicklung. In Shakeſpeares „Lear" ſind wir in demſelben erſten Act, in dem der alte König die Theilung des Reiches vornimmt, auch ſchon am Hofe Albanien, Cordelia iſt inzwiſchen ihres Werbers, des Königs von Frankreich, Gattin geworden, Lears Fortgang von Goneril zu Regan, Cordelias Rückkehr von Frankreich, ihr Feldzug gegen die argen Töchter — alles das erfordert Zeit, aber wir kommen nicht dazu ihr nachzuſpüren, weil der Prozeß der geiſtigen Zerrüttung Lears uns in beſtändigem Fluß erhält. In „Richard dem Dritten", im „Hamlet" iſt es ganz ähnlich, Macbeth muß, ehe er aus dem ſchreckhaften, gewiſſensſcheuen Hallucinator, den der Geſpenſterdolch lockt und Duncans Mord aufs Furchtbarſte durchſchüttert, zu dem König des Schreckens werden konnte, der mit Unholden zu Nacht gegeſſen, durch lange Zeitläufte geführt werden, an die wir erſt erinnert werden müſſen — ſo ſehr vergaßen wir ſie, ſo hoch ſchwebte das Kunſtwerk wie über dem Raume auch über der Zeit. Gerade Shakeſpeare iſt für dieſe Art der dramatiſchen Conception, für dieſe Loslöſung des Kunſtwerkes von den realen zeitlichen Bedingungen beſonders lehrreich. Bei Schiller iſt es gerade umgekehrt. Dort (bei Shakeſpeare) glauben wir einem zeitlich eng geſchloſſenen Vorgang beizuwohnen, um am Schluſſe des fünften Actes inne zu werden, daß wir ein ganzes Menſchenleben durchlaufen haben. Schiller nietet ſeine Handlung auch zeitlich feſt zuſammeu, und wenn wir, im vollen Gegenſatz zu Shakeſpeare, ein Menſchenleben, oder doch das Mühen langer Jahre verfolgt zu haben glauben, ſpüren wir bei ſchärferem Hinſehen, daß das „Lager", die „Piccolomini"

und der „Tod“ bis zum vierten Act zusammengenommen sich in etwa 24 Stunden abspielten, dann eine Pause weniger Tage für die Reise von Pilsen nach Eger eintritt, während sich das Ende wieder in raschester Zeitfolge vollzieht. An sich kann man dem einen Princip vor dem andern nicht den Vorzug geben. Die neuste dramatische Technik sucht die Zeiteinheit zu wahren und in ihr zugleich, oft mit symbolischen Mitteln, eine große psychologische Entwicklung zu vollziehen. Soll aber einmal ein abgebrauchtes Wort in einem andern Sinne benutzt werden, dann ist Shakespeare in dieser Hinsicht der idealistischere Dichter, insofern der äußere Vorgang ihm hinter den inneren zurücktritt.

Die übrigen Vorschläge Wolzogens bringen in scenischer Beziehung manche wirkungsvolle Einzelheit, die man gutheißen und befolgen kann, ohne daß sie für das Verständniß und die Wirkung gerade so und nicht anders denkbar oder gar notwendig wäre. So wird es sich ganz gewiß nicht schlecht ausnehmen, wenn „eine große Flamme aus dem sich spaltenden Boden zuckt und Don Juan verschlingt“, wenn ein „quer durch die Bühne fahrender Blitzstrahl die ganze Villa in einen Schutthaufen zusammenschmettert“ und nach einer raschen Verwandlung dieses Bild erscheint: „Im Vorder- und Mittelgrunde die Trümmerhaufen von Don Juans Villa, weiter zurück zwischen Bäumen einzelne unversehrte Gebäude, im Hintergrunde, in nicht zu großer Ferne, die Stadt Sevilla in hellster Vollmondbeleuchtung, so daß besonders die Kathedrale mit der Giralda und dem goldenen Engel darauf sich klar und deutlich zeigt.“ Aber notwendig ist es keineswegs. Auch neige ich persönlich zu einer andern Anordnung des Schlusses (wobei ich die Wiederkehr der Gegner Don Juans, denen Wolzogen noch aus eigener Machtvollkommenheit einen Chor an die Seite gegeben hat, als gestrichen annehme), die mir wiederholt begegnet ist und deren Urheberschaft in Karlsruhe Eduard Devrient zugeschrieben wurde: das Haus stürzt zusammen oder seine Wände theilen sich auch nur, d. h. Don Juan eilt verwirrt und betäubt in die Nacht hinaus und bricht vor dem Denkmal des Comthurs, der „seinen Mörder erwartet“, sich also

augenfällig inzwischen nicht vom Platze bewegt hat, mit einem erschütternden Schrei zusammen. Etwas Ähnliches hat ein Herr Dr. Wörz in einer kleinen Arbeit „Über die Scenirung des Don Juan im k. k. Hofoperntheater" (scil. zu Wien) angeregt, nur daß er die Bühne während der Geisterscene plötzlich verdunkeln und während dieser momentanen Finsterniß den Comthur mit Don Juan den Gang nach dem Kirchhof antreten lassen will, der sich mit dem ersten Takt des Allegro bei wieder erhellter Bühne dem Zuschauer zeigt: auf ihm das Standbild ganz so, wie wir es in der Scene der Einladung sahen. Wolzogen hat Recht, wenn er annimmt, daß die Verdunklung das Publikum zerstreuen und von der Musik ablenken würde; auch ist ja das Gute und Sinnvolle dieses Wörz'schen Gedankens in dem schon erwähnten (Karlsruher?) Arrangement beibehalten.

Es sei mir nun gestattet, den kritischen Weg zu verlassen und, um das Dickicht von Zustimmungen und Widersprüchen, Gewißheiten und Zweifeln zu lichten, an den Schluß dieser Ausführungen meine Gegenvorschläge und einen Regieplan zu setzen, von dem ich nur die Hauptzüge, die mir eben darum aber auch wesentlich erscheinen, angebe, die Ausmalung und Ausschmückung im Einzelnen der Phantasie und Einsicht der Bühnenleiter und Regisseure überlassend. Um jeden Preis neue und selbstständige Wege zu gehen, beabsichtige ich dabei nicht; Herkömmliches kann beibehalten, die Vorschläge Anderer können verwerthet werden, wenn sie sich nur einfach und organisch aus der Natur der Sache ergeben. Eine ganz neuerdings erschienene Neubearbeitung des „Don Juan" von Kalbeck habe ich dabei leider noch nicht berücksichtigen können. Daß ich die übliche Eintheilung der Oper in zwei Acte, die Beseitigung des gesprochenen Dialogs, also die Herstellung des Seccorecitativs voraussetze, schicke ich vorauf. Danach würde sich die Ordnung des Ganzen nun folgendermaßen darstellen:

## I. Act.

I. Scene. Schloß und Garten des Comthurs. Finsterer Abend. Im Hintergrunde ein den Park abschließendes offnes

Gitter (Don Juan fand Eingang in den Garten!); durch dies Thor enteilt Anna, um die Hülfe Ottavios zu suchen, der nach dem ganzen Zusammenhang schwerlich unter demselben Dach mit seiner Verlobten, muthmaßlich aber in der Nähe wohnt, wenn man nicht annehmen will, daß er sich auf dem Wege zum Schlosse des Comthurs befand. Das ist in der That nicht unwahrscheinlich, da Donna Anna den in einen Mantel gehüllten Juan anfänglich für Ottavio nimmt, in einem Besuch desselben um diese Stunde also nichts Ungewöhnliches erblickt. Man braucht überhaupt nicht zu glauben, daß der Überfall in tiefer Nacht geschieht. Gegen den Lärmen der Welt ist das Haus ohnehin durch seine isolirte Lage im Park abgeschlossen. Auch fände Juan zur Schlafenszeit schwerlich überall offene Thüren, und der freche Angriff hätte ein anderes Ende genommen. Die unmalerische Übereinstimmung von Annas üblichem weißen Nachtkleide und Juans ebenso üblichem weißen Mantel erledigt sich damit und gleichzeitig noch aus einem anderen Grunde. Juan wird sich schwerlich durch das weithin leuchtende Weiß Aller Augen verrathen, und Anna wird sich um jene Stunde noch gar nicht im Nachtkleide befinden, jedenfalls aber in ihrer jungfräulichen, herben Keuschheit selbst ihrem Verlobten in diesem Zustande keine Zusammenkunft gewähren.

Braucht es gesagt zu werden, daß die Beistand suchende Anna mit der Vollkraft der Stimme, Don Juan, der sich verbergen will, so lange gedämpft und unterdrückt zu singen hat, bis das Erscheinen des Comthurs ihm die Flucht unmöglich macht? daß die Dienerschaft, die dem Sterbenden zu Hülfe kommt, sich mit lebhaftem Geberdenspiel an den Vorgängen betheiligen muß? Man lasse doch einige Schauspieler an Stelle ungeschickter Choristen die Wirkung dieser schwierigen und gefährlichen Scene fördern!

II. Scene (von Elviras Auftritt bis zur Ballscene). Weiter freier Platz vor den Thoren Sevillas. Villen und Bauernhäuser vereinzelt tief im Prospect. Üppige Vegetation. Rechts ein von Weinlaub umranktes, mit einem vorspringenden Balkon versehenes, sich in die Coulissen verlierendes Haus (Wirthshaus), davor

eine steinerne Bank. (Es ist Elvirens Absteigequartier und muß, um jeden Gedanken an die Prosa des modernen Hôtelcomforts zu unterdrücken, halbländlich und so poetisch wie möglich erscheinen). Links vorn ein zweites Haus, gleichsam eine Dependance jenes Gasthauses, in welchem das geringere Volk verkehrt und Zerlinens und Masettos Hochzeit begangen werden soll. Gegen den Hintergrund links das Portal einer Säulenhalle, von der angenommen wird, daß sie sich weit in die Coulissen erstreckt und zu Don Juans Schloß führt. Dieses selbst sieht man nicht. Über dem (praktikabeln) Portal erscheinen Don Juan und Leporello beim Einzug der Gäste. Sollte Jemand ein Bedenken darin blicken, diese Scenen so dicht vor Juans Schloß spielen zu lassen, so ist dagegen zu bemerken, daß es vielmehr nur natürlich ist, daß Elvira sich in die unmittelbare Nähe ihres Verführers zu bringen sucht und daß Anna und Ottavio, die von Juan Schutz und Rath erwarten und vielleicht geradeswegs ihn aufzusuchen gingen, eben dort am Zwangslosesten mit ihm zusammentreffen können. Dort fällt Elvirens Dazwischenkunft nach Juans und Zerlinens Duett nicht im Geringsten auf, kurz, Alles erklärt sich mühelos von selbst. Will man sich das Schloß Don Juans aber noch entfernter denken, die Scenerie also vor dem Finale „Hurtig, hurtig", oder auch vor der sogenannten Champagnerarie noch einmal wechseln lassen und dann die Villa im Prospect ganz nahe zeigen, so kann man das ja thun, aber nothwendig ist es nicht. NB. Der sich der Einladung Don Juans („Lustig, lustig, lieben Leute") gemeinhin anschließende Chor der Landleute ist ein ungerechtfertigter Eingriff in Mozarts Willen. Er und da Ponte haben den kleinen Satz „vier prächtig gekleideten Dienern" gegeben, die das Landvolk ermuntern sollen, und es ist kein Grund, von dieser Vorschrift abzuweichen und an Stelle der von Mozart gesetzten Männerstimmen einen gemischten Chor einzuschwärzen. Auch theile ich die Ansicht, daß die Gäste zwar nicht ausschließlich, so doch vorwiegend aus Landleuten bestehen. Das Fest ist ein improvisirtes, für das Don Juan einige seiner leichtlebigen Standesgenossen rasch gewonnen hat. In der Mehrzahl können diese jedoch nicht sein

— wie würde sich sonst das Aufsehen, das die Ankunft der drei Masken im Ballsaal macht, erklären lassen? Daß die Gäste sich während der Scene Juans, Zerlinens und Masettos in das Schloß begeben, ist nur zu billigen, mit dem Erscheinen der Drei hat die Bühne jedoch leer zu bleiben, um die Aufmerksamkeit durch nichts mehr abzulenken.

III. Scene. Der Ballsaal. Weite glänzende Halle. Hellste Kerzenbeleuchtung. Gegen den Hintergrund führen ein oder zwei Stufen auf eine über die ganze Breite der Bühne sich erstreckende Estrade, im Prospect läßt das weitgeöffnete Thor den Blick in den mondbeleuchteten Garten frei. Vorn rechts oder links geräumige Logen für die Zuschauer und die Orchester, deren größtes (Don Juans Hauskapelle, wie Wolzogen es nennt) bereits Platz genommen hat. Durch den ganzen vorderen Raum, auf der Estrade und im Garten lebhaftes Auf und Ab der Gäste. Dem ersten, das Menuett spielenden Orchester gegenüber ordnet sich während der Scene auf Don Juans Wink die kleine Gruppe der Musiker, die den Contretanz spielen, so daß dieser und das Menuett im vorderen Raume getanzt werden. Die Estrade und der Garten (in diesem, unmittelbar vor dem Portal steht die dritte Musikantengruppe) bleibt somit für den Walzer frei. Den Wirrwarr dadurch, daß die Paare durcheinander tanzen, noch zu erhöhen, möchte ich nicht empfehlen, weil er ohnehin groß genug ist und im andern Falle der künstlerische Eindruck dieses kecken Geniestreiches verloren gehen könnte. Daß die drei Orchester unentbehrlich sind, versteht sich von selbst. Gestatten aber die Mittel kleinerer Theater besondere Unkosten nicht, dann ließe sich das Menuett immerhin, auf der Bühne von Scheinmusikanten markirt, im Orchester spielen — die Spieler des Contretanzes und Walzers (je zwei Violinen und ein Baß) sind auf dem Theater jedoch unerläßlich.

Da das Arrangement so verschiedener Tänze auf einen starken Ballbesuch schließen läßt, scheint mir schon um der Contrastirung willen die Anwesenheit wenigstens einiger dem Don Juan befreundeter Cavaliere und ihrer Damen wünschenswerth und geboten.

Dieſe ſchreiten das Menuett, den Tanz der Vornehmen, an dem ſich nach Mozarts Vorſchrift auch Anna und Ottavio betheiligen ſollen und der den Landleuten keineswegs geläufig iſt. Zerline tanzt ihn zwar mit, aber daß es ein ungewohnter Verſuch iſt, beweiſt die Aufmunterung, die ſie findet. („Es geht recht ſchön".)

Schwieriger löſt ſich die Frage, ob der Chor nach der Befreiung Zerlinens bei dem Finale zugegen zu bleiben und mitzuſingen hat. Ausdrücklich vorgeſchrieben hat Mozart den Chor *nicht*, aber es iſt wenigſtens nicht ausgeſchloſſen, daß er ihn mit den Soli hat gehen laſſen, und daß das Finale ſchon zu ſeinen Lebzeiten in dieſer Weiſe aufgeführt worden iſt. Daß da Ponte im Prager Textbuch nach Zerlinens Ruf bemerkt „Die Muſiker und die Übrigen entfernen ſich beſtürzt" läßt allerdings auf eine Beſeitigung des Chores ſchließen (wer wären ſonſt »gli altri«, die Übrigen?), aber wie iſt ſie auf gute Art ſceniſch zu bewerkſtelligen? Zunächſt müßte man doch einmal annehmen, dieſe Übrigen ſeien *nur* Landleute, denn welchen Grund hätten die bis dahin von mir als zugegen angenommenen Freunde Don Juans, ſich bei dem Scandal zurückzuziehen? Die Landleute könnten ſich auf die Weiſungen der Diener entfernen *müſſen*, mit den Edlen macht man aber unmöglich ſo kurzen Prozeß. Auch wäre die Unterſtellung denkbar, die Bauern wollten einem drohenden Streit ausweichen, um nicht für die Fremden gegen ihren herablaſſenden Wirth Partei nehmen zu müſſen — eine Vermuthung, die für die Cavaliere ebenfalls nicht zutrifft. Dieſe letzteren aber gar nicht als vorhanden zu betrachten und die Bauern dennoch zu escamotiren, weil der Tumult vielleicht auch für *ſie* bedenklich werden könnte (Wolzogen) — das hat *gar* keinen Sinn; denn ſind die Bauern die einzigen Chorgäſte Don Juans, dann wären ſie ja ſo ſehr in der Überzahl, daß ſie aller Andern mit Leichtigkeit Herr werden könnten. Sind die Cavaliere und ihre Damen aber einmal da, dann müſſen ſie ſich auch an der Handlung betheiligen oder mitſingen, wenn man nicht auf den neuen Ausweg verfallen will, die Männer mit Rückſicht auf ihre Frauen und die peinliche Veranlaſſung des Getümmels das Feld räumen zu laſſen.

Liegt es nicht aber viel näher, daß das Landvolk sich bei Zerlinens Schrei auf die Seite des bedrängten Brautpaares, ihrer Freunde und Genossen, stellt und, durch die blitzschnell beleuchtete Situation gegen ihren Gastgeber aufgebracht, ihn zugleich mit den Masken bedroht? Es wären lauter Hasenfüße und Lumpen, wenn sie es nicht thäten. Die Cavaliere könnten sich theilen, einige gegen, die andern für Don Juan Partei ergreifen; daß diese letzteren in dem allgemeinen Trubel nicht mitzusingen hätten, würde gewiß kaum auffallen, während sie für die Situation den Gewinn bringen, zu Don Juans Deckung zu dienen, den andernfalls die erregte Menge niederschlagen könnte und würde. Da ich mich von der Klangwirkung des Finales ohne den Chor leider bis jetzt nicht habe überzeugen können, ein musikalischer Grund mich also nicht zwingt, gestehe ich, daß mich die letzte Erwägung für die Belassung desselben stimmt und daß folgender Moment mich darin noch unterstützt. Die Bedrohung durch die Masken allein ist doch zu winzig, um Don Juans Worte „Mir ist der Kopf verwirrt" stichhaltig zu erklären. Liegt nicht eine wirkliche Gefahr für ihn vor, hat er nicht in diesen Augenblicken eine Schaar von Feinden und die Natur zugleich wider sich, die sich im furchtbaren Wetter entladet, dann haben seine Worte und seine Haltung keinen vernünftigen und aesthetischen Sinn. Er würde thöricht und kleinlich erscheinen, die ganze Erregung wäre vergebens, wir sähen statt einer ernsten Verwicklung ein unverständiges Wortgefecht, eine leere Komödie. Daß Don Juan, von der kleinen Schaar seiner Freunde gedeckt, den Verfolgern dennoch entrinnt, ist keine Unmöglichkeit. Man kennt größere Ritterstücke und Heldenthaten, und Don Juan ist ein außerordentlicher Mensch. Kühn schlägt er sich durch, sticht über den Haufen, was ihm den Weg vertritt, und lähmt die Zurückbleibenden durch den Schrecken seiner großartigen, gleichsam mit dem Teufel verbündeten Persönlichkeit. Darum behalte man den Chor bei und jedenfalls trete man nicht gegen ihn mit Pathos ein, um ihn im zweiten Finale, wo Mozart ihn *ganz gewiß* nicht gewollt hat und wo er für die Situation durchaus *nicht* erforderlich ist, selbst ein-

zuſchmuggeln: eine Inconſequenz, deren Wolzogen ſich ſchuldig gemacht hat.

## II. Act.

I. Scene. Dieſelbe Decoration wie die zweite des erſten Actes. In ihr ſpielen Juans und Leporellos Duett, das Terzett der Beiden mit Elvira, die auf dem Balkon ihres Hauſes (des Gaſthauſes) erſcheint, das Ständchen, Maſettos Mißhandlung und Zerlinens Arie.

II. Scene. Der dunkle Kreuzgang einer Kirche. Ein Flügel deſſelben verliert ſich rechtwinklig zur Bühne, d. h. in gerader Linie für den Zuſchauer in den Hintergrund. Durch die hintere Bogenreihe gewinnt man einen Blick auf den ungewiß, dämmerhaft beleuchteten Kirchhof. Vorn links eine breite Thür, die in die Kirche führt, daneben das (farbige) Fenſter der Sacriſtei, aus dem ein ſchwacher Lichtſchein dringt; gegenüber dieſer eine gleiche Thür, durch die Anna und Ottavio, Maſetto und Zerline auftreten. In dieſer Scenerie ſpielen das Sextett, Ottavios B-Dur- und Elviras Es-Dur-Arie. Nach dem Sextett betritt Anna, von Ottavio bis zur Thür geleitet, die Kirche, nach ſeiner Arie folgt ihr Ottavio.

III. Scene. Der Kirchhof. Unter einfachen Gräbern und prunkhaften Leichenſteinen, zwiſchen Trauerweiden und Cypreſſen das anfangs kaum beleuchtete Grabmal des Comthurs, deſſen Statue (die, wie oben ausgeführt wurde, keine Reiterſtatue ſein darf) unter einem granitenen Baldachin in voller Rüſtung aufrecht ſteht. Erſt mit dem Mahnruf des Comthurs erhellt ſie ſich in bläulich flimmerndem Licht.

IV. Scene. Der Kreuzgang der zweiten Scene. Anna verläßt mit Ottavio die Kirche. Der Seccodialog der Beiden, Annas Recitativ und Arie folgen. Man könnte für dieſe Scene zwar auch eine andere Decoration wählen, etwa ein Zimmer im Schloß des Comthurs oder die Sacriſtei der Kirche, aber es ſcheint mir gut, hier, wo die Scenenfolge zeitlich eng zuſammenſchließt oder doch zuſammenſchließen kann, dieſe Thatſache dem Verſtändniß ſo nahe

wie möglich zu bringen. Es hätte Anna dann nach dem Sextett bis zu dieser Scene in der Kirche verweilt und die Einladung der Statue wäre erfolgt, während sie für des Vaters Seele betet und den Himmel um Rache für den Mord, der ihn dahinraffte, anfleht. Außer diesem bringt die Scenerie noch den zweiten Gewinn, durch den Anblick des ernsten Kreuzgangs, durch dessen Bögen man den Kirchhof nunmehr in voller Mondbeleuchtung sieht, den Contrast mit Don Juans hell erleuchtetem, von Pracht, Reichthum und Farbe strotzendem Speisesaal so auffällig und schneidend wie möglich zu machen.

V. Scene. Don Juans Speisezimmer. Mäßige Tiefe. Reichste Ausstattung, verschwenderische Kerzenbeleuchtung. Leporello und andere Diener sind im Hintergrunde mit dem Serviren der Gerichte, dem Öffnen der Flaschen u. s. w. beschäftigt, Don Juans kleines Orchester begiebt sich über eine (etwa rechts anzubringende, hinter einer Säule halb verborgene kleine Treppe) in eine dort zu denkende Loge, bleibt aber von nun an, also während es die Tafelmusik executirt, unsichtbar. Drei oder vier leichtgekleidete schöne Dirnen betheiligen sich abwechselnd am Mahle, strecken sich nachlässig auf eine Ruhebank oder schlingen einen kurzen Reigen. Eine größere Gesellschaft verbietet die Handlung, ein völliges Alleinsein Juans ebenso, aber es scheint mir dem Egoismus des Helden vortrefflich zu entsprechen, daß er sich auch bei der Tafel durch gleichberechtigte Dritte nicht stören läßt, daß er zügellos genießen will und nur solche Geschöpfe um sich duldet, die ihm die Freuden erhöhen, ohne daß er Rücksicht auf sie zu nehmen hätte. Es versteht sich von selbst, daß sich mit dem Eintritt Elviras die Mädchen auf seinen Wink, unter Kichern und spöttischen Gesten zurückziehen und daß auch die Diener damit von der Scene verschwinden. Der Geist erscheint in bläulichem Licht. Ihn auf anderem Wege als durch die Versenkung verschwinden zu lassen, kann ich mich nach reiflicher Überlegung nicht entschließen; von allen Mitteln bleibt dies doch das magischeste, unheimlichste. Sollte man sich aber daran stoßen, daß der Comthur in die Unterwelt sinkt, gleich-

ſam als ein Höllenbote oder wie der Geiſt von Hamlets Vater als ein ruheloſer Revenant, während er doch in Wahrheit ein Abgeſandter des Himmels iſt, dann decke man ſein Verſchwinden durch die Waſſerdämpfe, die ſeit Wagners „Nibelungen“ zum Inventar aller größeren Theater gehören. Mit ihrer Hülfe wird die Vorſtellung, daß die Erſcheinung ſich ins Nichts verflüchtigt, ohne Schwierigkeit erzeugt. Auf keinen Fall darf aber Juan mit dem Comthur verſinken. Er irrt vielmehr nach dem Verſchwinden des Geiſtes in die Nacht hinaus (wobei es der Regie überlaſſen bleibt, entweder das Haus in einen Trümmerhaufen zu verwandeln oder lediglich eine einfache Verwandlung bei offner Scene vorzunehmen) und ſtürzt auf dem Kirchhof vor dem Standbild mit einem furchtbaren Schrei zuſammen — eine Anordnung, über deren Urheberſchaft und Vorzüge weiter oben bereits geredet wurde.

Die Oper hat damit ihr Ende erreicht. Das Sextett-Finale bleibt fort.

Und damit mögen auch dieſe Betrachtungen ſchließen, die ſonſt unendlich werden könnten, wie die Oper, ihre Geſchichte und ihre Zukunft. Don Juan hat die geheimnißvollen Augen der Sphinx und er iſt ein ewiger Frager. Vielleicht ſind unter den Antworten, die ich zu geben verſucht habe, wenigſtens einige richtige. Wenn nicht, ſo mag Nachfolger auf Nachfolger kommen und ſich mühen, ſeine Räthſel zu löſen. Auch in dieſem Kampfe zu unterliegen, heißt Zeit und Mühe nicht verloren haben. Schöpfungen wie dieſe üben geheimnißvolle Zauberkräfte, und noch Keiner hat ohne Segen in ihren Kreiſen verweilt.

# Die Zauberflöte.

„Eine neue Maſchinenkomödie“ — das war Mozarts „Zauberflöte“, die am 30. September 1791 in dem k. k. privilegirten Theater auf der Wieden in Wien zum erſten Male aufgeführt wurde, für die Menge, die gebildete und ungebildete, eine „neue Maſchinenkomödie“, die überdies nicht einmal den gehofften Beifall fand, weil „der Inhalt und die Sprache des Stückes gar zu ſchlecht ſind“. Der Applaus und der Beſuch ſtellten ſich freilich bald reichlich, überreichlich ein, die Oper gewann Zugkraft und rettete ihren Librettiſten, den Theaterdirector Emanuel Schikaneder, der den Papageno ſang, vom finanziellen Ruin — aber kaum ein Einziger ahnte, daß in dies wunderliche, mit ſchreienden Farben bemalte Gefäß ein Geiſt ausgegoſſen war, der, vom Licht entſtammend, von den Höhen des Daſeins auf und über der Erde ein nie Vernommenes zu künden wußte. Es iſt, wenn man auf den verworrenen, buntſcheckigen Text blickt, als ſpräche ein Narr Weisheit. Niemals iſt eine bloße Gelegenheitsarbeit von dem Genius mit höherer Weihe „zum Ewigen erweitert“ worden, und es giebt keinen befremdlicheren, man möchte ſagen erſchreckenderen Gegenſatz als den leichtſinnigen, gewiſſenloſen Wiener Impreſario, dem ſein „Freund“ Mozart zu Gefallen ſeine Reime in Muſik ſetzte, und dieſen, den großen Meiſter, der, während er mitten unter den Champagnerbrüdern Schikaneders zu weilen ſchien und auf ihren tollen Schabernack einging, heimlich vom Hauch

des Todes gerührt wurde und zwiſchen Leben und Sterben von einer Welt über den Sternen ſang, in der

„alle Zweifel, alle Kämpfe ſchweigen
vor des Sieges hoher Sicherheit",

einer Welt des Ideals, mit deren Strahlen er das Schikaneder'ſche Brettergerüſt in alle Ewigkeit vergoldete. Aus dem Schaffen des „Requiems" wurde er abberufen, es blieb unvollendet. Dem Hofdienſt gehörte der auf Beſtellung, in Ermüdung geſchriebene „Titus", mit dem Mozart den längſt verabſchiedeten Puppen der opera seria noch einmal ſeine reinen, edlen Töne lieh, ohne ſie doch ganz beſeelen zu können; es blieben groß und anmuthig bewegte Geſchöpfe, aber blaſſe Schemen, Automaten. Der „Zauberflöte" aber vertraute er die tiefſten, geheimſten Schätze ſeines Buſens an, was ihm die Erde, was ihm der Himmel offenbart. Es iſt das letzte Werk, das er uns als ein Ganzes hinterlaſſen hat. Reiner, geläuterter konnte kein Künſtlerleben abſchließen. Es iſt ein Schwanengeſang, wie ihn nie ein Sänger geſungen.

Man könnte ſich wundern, daß bei den heutigen in Bezug auf die ſinnvolle, dramatiſche Handlung einer Oper ſo erheblich geſtiegenen Anſprüchen das Werk noch immer mit gleicher, ja mit künſtleriſch geſteigerter Wirkſamkeit auf unſeren Theatern erſcheint, und man könnte anderſeits fragen, wie Mozart, der beiſpielsweiſe an dem Text der „Entführung" ſo ſtreng Kritik übte, ſo rückſichtslos änderte, das Libretto der „Zauberflöte", von geringen Zügen abgeſehen, ließ wie es war; oder iſt hier doch mehr als die baare Albernheit? Erſcheint auch der Librettiſt in milderem Licht, wenn man durch ſeine Versſetzen auf den Sinn ſeiner „Dichtung", wenn man ihm in ſeine „Werkſtatt" blickt, die immerhin einer eilfertig aufgeſchlagenen Jahrmarktsbude gleicht?

Ich glaube: ja.

Die größten Ungereimtheiten des Schikaneder'ſchen Textes erklären ſich, wenn man ſeine Geſchichte kennt. Das Märchen, die Feerie war das Schoßkind des Theaterpublikums und der beſte Caſſenverwalter für die Directoren. Als Wranitzky mit ſeinem

„Oberon", der sich bis in unser Jahrhundert hinein zugkräftig erhielt und erst durch Carl Maria von Webers Elfenkönig verdrängt wurde, den Bühnenleitern einen willkommenen und einträglichen Magnet bescheerte, suchten speculative Köpfe nach einem Stoff von gleicher Beliebtheit und Ausnutzbarkeit, und Emanuel Schikaneder blätterte im Wieland nicht vergebens. In der Märchensammlung „Dschinnistan", die der anakreontische Meister redigirte, fand er die Fabel von dem khorassanischen Prinzen Lulu, der die schöne Tochter der Fee Perifirime aus der Gewalt eines bösen Magiers mit Hülfe einer einschläfernden Flöte und eines Alberich-Ringes befreit. Das verhieß ein glänzendes Aufgebot decorativer Künste, auf deren Effect Schikaneder Häuser baute. Aus jener Erzählung, als deren Autor der „Verfasser der Palmblätter" (Liebeskind) genannt wird, bildete er sich sein Libretto, das von dem unserer „Zauberflöte" ursprünglich allerdings erheblich abwich und erst durch ein wunderliches Zusammentreffen von Umständen seine endgültige confuse Gestalt erhielt. In dem ersten Schikanederschen Entwurfe wird Tamino (Lulu) von der sternflammenden Königin, der guten Fee, mit dem gefiederten Hanswurst-Papageno, einer drolligen Erfindung des Dichters, auf den Weg zu der Burg Saraſtros geschickt, der ganz so brutal wie der gewaltthätige Zauberer des Märchens die schöne Pamina der unglücklichen Mutter entrissen hat. Mit einer solchen Exposition mußte die Handlung selbstredend einen völlig andern als den jetzigen Ausgang nehmen, und sie hätte es gethan, wenn nicht ein Concurrenz-Unternehmen des Leopoldstädter Theaters sich genau in den Gleisen, die Schikaneder mit seiner neuen Arbeit eingeschlagen, bewegt hätte. Hier hatte nämlich der unermüdliche Wenzel Müller, der Componist der „Teufelsmühle am Wiener Berge", unter dem geschmackvollen Titel „Kaspar der Fagottist oder Die Zauberzither" eine Oper componirt, deren Text ein Schauspieler Perinet aus den Ingredienzien des Dschinnistan-Lulu fabricirt hatte, und diese Oper gefiel so sehr, daß eine Fortsetzung unter dem Titel „Pizichi" ihre Folge war. Nicht willens, diesen gefährlichen Rivalen (gefährlich für die Schau- und Lachlust der großen Masse) zu bekämpfen, hielt

Schikaneder auf halbem Wege inne, verlegte die Reiche des Lichts und der Nacht, nahm freimaureriſche Ideen zu Hülfe und geſtaltete nun, mit Benutzung des Entwurfs von einem gewiſſen Gieſeke das Buch ſo, wie Mozart es in Muſik ſetzte. Sorgloſer und leichtſinniger mag niemals eine Umarbeitung vor ſich gegangen ſein. Denn anſtatt gründlich mit dem erſten Plan und den wenigen Scenen zu brechen, die das Stück bis zum erſten Finale führten die Entſendung Taminos und Papagenos durch die Damen, vermengte der kecke Faiſeur das eine mit dem andern und ſtellte dicht neben ſeine neuen Eingebungen die verkrüppelten Rudimente der alten. Sobald die Königin das Strahlenkleid der ſegenbringenden Fee ablegte und ſich mit Nacht und Tod verbündete, hätten folgerichtig auch die guten Genien, die die Retter begleiten ſollen, „drei Knäbchen, jung, ſchön, hold und weiſe", dem Bereich ihrer Macht entzogen werden müſſen. Wie kommen dieſe zarten Geſchöpfe nun dazu, der finſteren Dämonenfürſtin zu Dienſt und Willen zu ſein? und wie führen ſie ihren Auftrag aus? Sobald ſie den Hain des Tempels der Eingeweihten erreicht haben, handeln ſie im offnen Widerſpruch mit den Intereſſen ihrer Auftraggeberin (ſie begehen eine „Praevarication" in der Sprache der Juriſten) und legitimiren ſich plötzlich als die echten und rechten Sendboten des Heils, die mit ſteter Mahnung die Muthloſen und Verzagenden aufrichten, bis die Prüfungsbahn glorreich vollendet iſt. Welch' eine Thorheit! Ganz ähnlich ſteht es mit dem Mohren, nur daß er umgekehrt auf der Seite des Lichtes ſteht, während er von vornherein der ergebene und geeignete Diener des tückiſchen Zauberers war. Sobald dieſer ſich in den würdigen und heiligen Saraſtro verwandelte, hätte ſeines Bleibens in deſſen Dienſt füglich nicht länger ſein dürfen. Blieb er nun doch, ſo geſchah dies lediglich darum, weil Schikaneder zu bequem war, ihn auszumerzen, und weil er vermuthlich die Poſſen, die von ihm unzertrennlich waren, nicht aufgeben wollte: der einzige dunkle Reſt der Finſterniß, die den böſen Geiſt des Originals umlagerte. Daß der Mohr zu guter Letzt doch mit klingendem Spiele von Saraſtro zur Königin, oder mit ſeinen

Worten von der Tochter zur Mutter geht, ändert daran nichts; er bleibt eine wandelnde Ungereimtheit bei den Eingeweihten, die ihn, den lüsternen, boshaften Gesellen gewiß nicht eine Stunde in ihrem Bezirk geduldet hätten. Ich könnte mir freilich denken, daß ein philosophischer Grübler von dem Schlage gewisser Wagner-Interpreten, wenn er nur wollte, auch in diesen Albernheiten einen tiefen Sinn fände: daß Gut und Böse niemals völlig getrennt und rein aufträten, daß auch in dem Herzen der Königin sich die Mutterliebe und mit ihr die edleren Gefühle regten, die die Knaben gleichsam verkörperten; daß auch in den heiligen Hallen der Osirispriester das Böse noch seine Gewalt übte und mit List und Macht die Guten zu umgarnen suchte. Aber wer wollte sich mit solchen Windmühlen herumschlagen? Liegt der Widersinn und seine Quelle doch so klar zu Tage!

Ist man über diese Dinge aber im Reinen und bereit über sie hinwegzusehen, dann bleibt eine Handlung zurück, die bei aller Plattheit der Versification doch nicht ohne Spannung, sogar nicht ohne Größe und Weihe ist, ganz abgesehen davon, daß sie, reich an theatralischen Contrasten, gerade der Eigenart des Mozart'schen Naturells die glücklichste Handhabe gab. Um gegen Schikaneder gerecht zu sein, muß man nur das Eine vom Anderen, den *Inhalt* seiner Worte von seinem dichterischen (in diesem Falle allerdings ein starker Euphemismus!) — also von seinem dichterischen *Gewande* trennen. Daß dies über alle Beschreibung geschmacklos ist, bedarf kaum der Worte mehr. Ist es doch auch seit seiner ersten Zeit zu parodistischen Zwecken stets mit Vorliebe benutzt! Wenn der Priester auf Taminos völlig dunkle Erklärung, er suche „der Lieb' und Tugend Eigenthum", sagt „Die Worte sind von hohem Sinn", wenn Sarastro als geschworener Gegner der Erweiterung des Arbeitsgebiets des weiblichen Geschlechtes der Pamina versichert:

„Ein Mann muß eure Herzen leiten,
Denn ohne ihn *pflegt* jedes Weib
Aus seinem Wirkungskreis zu schreiten",

wenn der erste Knabe seinen Genossen auf die Frage „*Wo* ist sie

(Pamina) denn?" antwortet „Sie ist von Sinnen" (!) und wenn die jugendlichen Drei ihre Diagnose dahin stellen:

„Wahnsinn tobt ihr im Gehirne,
Selbstmord steht auf ihrer Stirne",

dann ist das so abgeschmackt, daß das Lächeln darüber allen aesthetischen Unwillen zurückdrängt. Und doch — wen, der die Zauberflöte kennt, stört es noch? So läppische Worte beispielsweise die Knaben und Pamina in der Wahnsinnsscene zu singen haben, so ist doch die Situation, das in ihrer Liebe getäuschte, außer sich gesetzte Mädchen von diesen holden Geschöpfen getröstet zu sehen, so rührend, daß man über dem Kern derselben die Schale der Worte vergißt. Mit jenem aber hatte es der Componist mehr als mit diesen zu thun. Jener gab ihm die musikalische Richtung, an deren Wegen diese nichts zu ändern vermochte. Er hob die musikalischen Schätze des Inhalts und ließ uns die fade Arbeit des Versifex vergessen. Man sollte darum auch nicht allzu viel Gewicht auf diese Misere legen, die im Grunde nur den zerstreuten und unempfänglichen Sinn im Genusse der musikalischen Wunderwelt der Zauberflöte zu stören vermag. Ist sie doch auch schon von der Gewohnheit sanctionirt! Die bisher gemachten Versuche, andere Worte an die Stelle der Schikaneder'schen zu setzen, sind gescheitert; zu eng sind diese „kurzen, bunten Lappen" für unsere Tradition mit dem herrlichen Gewebe der Mozartschen Musik verbunden. Man lasse sie an ihrem Ort und beweise damit ihre Schadlosigkeit und Nichtigkeit am Besten. Ist man aber einmal auf dem Wege sich zu überzeugen, daß die Worteinkleidung für die musikalische Bedeutung eines, und jedenfalls dieses Operntextes ziemlich gleichgültig ist, dann findet man gewiß auch, daß der oberflächliche Librettist einen wahren Glücksgriff that, als er die Personen seines Stücks aus der Welt der Phantasie heraufbeschwor. Mochte er sie immerhin in der einen Hälfte der Handlung plan- und sinnlos durch einander mengen — die musikalischen Gegensätze, die er mit ihnen schuf, waren so charakteristisch verschieden und mannigfaltig, daß er sich allein schon dadurch um den Genius Mozarts seine großen

Verdienste erwarb. Die Welt der Eingeweihten — ihr gegenüber die der Nacht mit ihrem gleißenden Sterngefunkel; Sarastro, die Priester, die Knaben, die sanfte und doch heroische Natur des Prinzen, Paminas Unschuld und Seelenadel, Papageno und sein Weibchen, die Königin, die Damen, der Mohr — welch' ein Reichthum von Contrasten und wie sehr alle zur musikalischen Illustration geeignet. Ist es denn nicht auch ein schöner Gedanke, daß der Muth die Proben, die ihm auferlegt sind und die selbstverständlich in Feuer und Wasser nur symbolisirt erscheinen, mit Hülfe der Liebe überwindet, der Liebe von oben, die auch nach den Worten der Engel im zweiten Theil des Faust dem, „der immer strebend sich bemüht", die Erlösung erringen hilft? Ist es nicht überaus glücklich, daß diesen großgeistigen Seelen eine Folie in den Naturmenschen gegeben ist, denen nichts daran gelegen ist, geistigen und sittlichen Adel zu erlangen, die behaglich und lustig in den Tag hineinleben und nichts als fröhliche Sinnlichkeit suchen, in deren Licht sie alle Dinge anschauen: Papageno und Papagena? Ist es nicht wahrhaft liebenswürdig, daß diese vergnügten Geschöpfe in dem Tempel der Geweihten geduldet und sogar mit Humor behandelt werden, während die niedrigen und unreinen Gewalten vor den Strahlen der Sonne weichen müssen? Aus diesen Verhältnissen entspringt eine Fülle wirksamer Motive, die natürlich sammt und sonders auf absolute Realität keinen Anspruch machen, die aber mit entschieden poetischem Gefühl die wirklichen Dinge in einer phantastischen Welt verallgemeinern und in idealen Typen personificiren. Die freimaurerischen Zuthaten sind für die Handlung dagegen ziemlich gleichgültig und künstlerisch jedenfalls ohne Werth. Die Pflicht der Verschwiegenheit und der Ausschluß der Frauen, die in den drei Damen die schwatzhaftesten und verführerischesten Botinnen zur Versuchung des guten Tamino senden, die Mahnung „Bewahret euch vor Weibertücken" bleiben auch ohne die Geheimnisse der Loge verständlich wie die „Wanderschaft" und die Gestalt des sogenannten „Sprechers". Was diese Dinge für eine symbolische Nebenbedeutung haben mögen, ist für den Genuß des Kunstwerks gleichgültig.

wie denn alle Symbolik immer nur dann künstlerische Bedeutung erlangt, wenn sie aus einer schon an sich verständlichen und organischen Handlung unaufdringlich aber doch hell und klar hervorleuchtet. Jedes Kunstwerk ist Leib und Seele. Ist aber der Leib ein widerspruchsvolles Monstrum, dann verschönt ihn auch die tiefsinnigste Deutung nicht. Muß anderseits der Gedanke, die Idee dem Beschauer erst durch eine weitläufige, künstliche Interpretation zum Verständniß gebracht werden, dann mag sie für die Räthselluſt, die Grübelsucht, vielleicht auch für die philosophische Speculation noch so reizvoll sein — der künstlerische Sinn wird von ihr nicht berührt. Daß Mozart, der ein treuer Maurer war, an der Verwerthung des Ceremoniells in der Schikaneder'schen Oper, die er zu der seinen machte, seine Freude hatte, ist vollkommen begreiflich. Auch Goethe wurde ja dadurch angelockt. Alles Symbolische reizte ihn, das Maurerische verstärkte seine Luſt und er schrieb den zweiten Theil der „Zauberflöte", mit dem er „dem Publico auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen, als auch den Schauspielern und Theaterdirectionen die Aufführung eines neuen und complicirten Stücks zu erleichtern gedachte." Da sein großer Namensvetter und Geistesverwandter Wolfgang bereits zu den „Eingeweihten" gegangen, dachte er für die Composition an Wranitzky. Die Dichtung verleugnet in Geist und Form ihren Meister nicht, aber sie ist trotzdem nicht bedeutend: der Kampf der Nacht mit dem Licht entbrennt aufs Neue, aber die Machinationen der Königin und ihres wilden Heeres richten sich jetzt gegen den neugeborenen Sohn Taminos und Paminas, den sie im goldenen Sarge verschließen, bis er, der Genius, sich selbst befreit und leuchtend in die Lüfte schwebt. Dem Leid der beiden fürstlichen Gatten ist in dem Schmollen der Gefiederten ein anmuthiges Seitenstück gegeben. Papageno und Papagena trauern um die ausgebliebenen Elternfreuden, bis die Macht Saraſtros ihnen auch diese beſcheert: aus den großen, schönen Eiern, die sie in ihrer Hütte finden, hüpfen beflügelte Kinder, die sie in goldenen Käfigen mit sich tragen. Die Verbindung beider Partien, der ernsten und heiteren, durch das Flötenspiel Papagenos,

das in den verödeten Palast und in die trauernden Herzen Leben und Freude bringt, ist ebenso gefällig. Viele Zwischenglieder, hauptsächlich wohl verbindende Dialoge, sind unausgeführt geblieben. Es fehlt dem seltsamen Gedicht nicht an einzelnen componiblen Einfällen und Situationen, aber die Scenen sind durchweg für die musikalische Behandlung zu breit angelegt, und für das Publikum, dem Goethe doch einen Gefallen zu erzeigen hoffte, ist durch Contraste nicht genügend gesorgt. Jedenfalls bleibt das Unternehmen eine Empfehlung für Schikaneder. Wäre es die Musik ganz allein, würde dann ein Geist wie Goethe sich bewogen gefunden haben, diesen zweiten Theil zu schreiben?

Sind also die freimaurerischen Ceremonien nur Zuthat und Hülle, so ist ein Andres Herz und Kern der Handlung: die Liebe, das musikalischeste aller Gefühle. Steht sie immer bei Mozart, ganz wie bei Goethe, im Centrum seines Lebens und seines künstlerischen Schaffens, so ist sie in der „Zauberflöte" recht eigentlich das vielfältig variirte Thema. Man braucht nur einmal die Opernstoffe Mozarts neben die der übrigen großen deutschen und halbdeutschen Meister zu stellen, Beethovens Fidelio, Cherubinis Wasserträger, die Opern Webers und mehr noch Marschners, um seiner Liebesverkündigung recht inne zu werden — ebenso wie man die Stoffe Goethes und Schillers nur neben einander zu stellen braucht, um den gleichen Unterschied und Mozarts Verwandtschaft mit Goethe deutlich zu spüren. Kreisen doch selbst die Goethe'schen Balladen und die von ihm als Balladen bezeichneten Gedichte mit verschwindenden Ausnahmen um die Freude und das Leid der Liebe (Die Braut von Corinth, Der Gott und die Bajadere, Das Veilchen, Der Edelknabe und die Müllerin, Der Müllerin Verrath, Der Müllerin Reue, Der untreue Knabe, Der König in Thule, Das Blümlein Wunderschön, Das Hochzeitslied, Die Spinnerin, Vor Gericht u. a.), während der Inhalt der Schiller'schen entweder eine große, erhabene, sittliche That ist (Die Bürgschaft, Der Kampf mit dem Drachen) oder das Walten tragischer Schicksalsmächte, die nichts von der Liebe und ihrem Glück wissen (Die Kraniche, Der Gang

nach dem Eisenhammer, Der Ring des Polykrates, Kassandra u. a.). Es mag hier bei diesem kurzen Streiflicht sein Bewenden haben — ein Jeder aber, der die hiermit angeregten Beobachtungen fortsetzt, wird Belege für den charakteristischen Unterschied der großen Männer in Fülle finden. Aber wie Schiller in seine sittlichen Kämpfe, Goethe in das Liebesleben seiner Gestalten eine unerschöpfliche Fülle von Tönen und Motiven bringt, so durchmißt auch Mozart das Reich der Liebe von ihren Niederungen bis zur lichtesten Höhe und nirgends hat er sich so wunderbar fähig gezeigt, all ihre Saiten zu rühren und aus dem dumpfsten ihrer Reiche bis in die reinen wunschlosen Himmel emporzusteigen, in denen das Eigeninteresse in einer großen, erhabenen Menschenliebe versinkt, als eben in der „Zauberflöte". Von der unruhigen, prickelnden Hast, mit der das Verlangen durch die Adern des „bösen Mohren" (in der kleinen, aber so außerordentlich charakteristischen Arie) rieselt, von der coquetten Sinnlichkeit des Demimonde-Bluts der Damen, durch den herzhaften Naturalismus der Sehnsucht des trefflichen Papageno und die Freuden der Aussicht des befiederten Paares auf eine zahlreiche Nachkommenschaft, bis zu dem klaren Aether, in dem die Neigung der Geprüften geläutert wird; und welche Verschiedenheit wieder in der Arie des Prinzen („Dies Bildniß"), die rein und gehalten, fast noch objectiv, in der verallgemeinernden Idealisirung, in der die Dinge dem Jüngling erscheinen, die Wonnen der Liebe singt, in dem Ungestüm der ersten Begrüßung der Liebenden („Es schlingt mein Arm sich um sie her"), in der schmerzlichen Bewegung des Terzetts „Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn?", der elegischen Cavatine „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden", der alle Empfindungen aufwühlenden Verzweiflung Paminas und des reinen harmonischen Zusammenklangs der Herzen in der einfachen Weise auf dem Prüfungswege („Wir wandelten durch Feuerfluthen"). Dieser Reichthum in der Behandlung des Liebesthemas ist das Hauptgeheimniß der Wirkung des Schikanederschen Textes; er löste Mozart die Zunge und ließ ihn die Mysterien des Herzens künden, die außer Goethe keinem Deutschen wie ihm vertraut waren.

Daß der abenteuerliche Stoff orientalisches Gewand verlangte, verstand sich von selbst und war durch seine Quellen gegeben. Die Handlung nach Aegypten zu verlegen, lag um der vielfachen Beziehungen des Freimaurerthums zu den Mysterien der Isis willen nahe. Tamino hörte auf, ein „japonischer" Prinz oder ein Prinz von Khorassan zu sein, und wurde schlechtweg zum Fürstensohn, dessen „Vater über viele Länder und Menschen herrscht." Damit war, was sich ohne dies von selbst verstanden hätte, allen Schauspielern und Regisseuren der verständliche Wink gegeben, in keiner Weise, auch im Costüme nicht, ein Lokalcolorit zur Schau zu tragen, das zu den Charakteren und der über allen Räumen und Zeitläuften schwebenden Musik nicht paßte. Die Decorationen aegyptischen Stils waren zwar unentbehrlich, aber sie durften und mußten doch von dem krausen, fratzenhaften Bildwerk des Isisdienstes möglichst frei gehalten werden; für die Priester genügte das lange, weiße, wallende Gewand, die heilige Binde mit den räthselhaften Zeichen und das Abbild der Sonne. Tamino und Pamina wurden am schicklichsten in die einfache schöne Tracht griechischen Schnitts gekleidet, mit der man die Vorstellung eines idealen Menschenthums nun einmal am willigsten verbindet. Das ist denn auch glücklicherweise Tradition geworden, und man hätte kein Wort weiter darüber zu verlieren, wenn es nicht einigen neuerungssüchtigen Köpfen eingefallen wäre, historische Genauigkeit auch in diese von aller Historie und aller Genauigkeit losgelöste Schöpfung zu tragen. Tamino und Pamina mußten nach den Angaben dieser Reformatoren nach Art der Sioux-Indianer frisirt und costümirt werden, mit farbigem Schurz, vielfarbigen Bändern und Zotteln, mit Perlen und Metallen behangen. Genau genommen hätte nun auch ihr Gesicht aegyptisirt werden müssen, aber man versuche einmal sich das Bild auszumalen, denke sich den Prinzen als einen in der Wolle gefärbten Aegypter — und höre dann die Bildniß-Arie, um des schreiendsten Widerspruchs sofort inne zu werden. Nie hat ein Musiker sich weniger um die irdische Hülle seiner Gestalten gekümmert als Mozart in der Zauberflöte, nie ist er dem Ideal näher

gekommen. Es bedurfte für ihn, der doch in der „Entführung aus dem Serail" die Janitscharen nicht gespart und den rauschenden Schwung des »alla turca« meisterlich copirt hatte, keiner Überlegung, daß die „Zauberflöte" mit derlei Nationaleigenthümlichkeiten nichts zu thun hatte. Er schuf seine Menschen nach dem schönsten Urbilde, wie der Hellene seinen Hermes, seine Venus von Melos sah und schuf. In seiner ganzen Tonfluth schwimmt kein einziges aegyptisches Atom — was wollen also diese verschnörkelten Zeichen auf den Kleidern seiner Menschen, was das klingelnde Ohrgehänge, der Kakadufederschmuck auf dem Haupt? Das griechische Gewand ist eben darum, weil es das einfachste ist und auf jede überflüssige Zuthat verzichtet, auch das idealste. Einem Tamino, der die weiße Tunica und die Sandalen am nackten Fuß trägt, glaubt man jede Note, wie Mozart sie geschrieben; ein echter Aegypter aber singt anders als dieser wahrheitsuchende, standhafte Prinz, wie eine echte Aegypterin anders als Mozarts Pamina von dem Geliebten und dem Leben ihren thränenreichen Abschied nimmt. Tieck hat einmal für das Drama die Anforderung einer „allgemeinen poetischen Theatertracht" verlangt, die mir für das Schauspiel darum mehr als bedenklich erscheint, weil sie allzuleicht die Mutter „allgemeiner poetischer Gestalten" werden könnte, die für die deutliche Gegenständlichkeit des Bühnendramas nicht taugen. Muß man aber eine solche Zumuthung in ihrer Allgemeinheit bekämpfen, so giebt es doch, und vor allen Dingen in der musikalischen Dichtung, Ausnahmen. Die Musik ist kosmopolitischer als das Wort, als die Poesie. Auch wo das Dramatische versagt, reizt und wirkt sie noch durch sich selbst, und jedenfalls spricht sie in der „Zauberflöte" das letzte, entscheidende, ein ewiggültiges Wort, in einer Schöpfung, die kaum noch mit der Zehe die Erde streift.

Mit Sarastro steht es nicht anders. Zwar seine priesterliche Tracht wird selten verfehlt, aber die Costümgrillen haben sich über das Kleid ergossen, in dem er im ersten Akt, wie Schikaneder will, „von der Jagd" kommt, den Speer in der Hand, hochaufgerichtet auf seinem von Löwen gezogenen Triumphwagen. Otto Jahn deutet

kurz an, er halte dieſen „Löwenwagen“ für ein Überbleibſel der erſten Anlage des Stücks, und er hat gewiß Recht. Nur liegt das Bedenkliche mehr in der Jagdzurüſtung als in dem phantaſtiſchen Gefährt. Daß ſich dem weiſen Herrſcher im Reich der Sonne die gebändigten Gewalten unterordnen und ſich ſeinem milden Zügel ſchmiegen, wäre ſogar ein naheliegender, freundlicher, dem Grundcharakter des ganzen Werks verwandter Gedanke, aber das Waidwerk ſcheint mir für dieſen Fürſten der Toleranz und Liebe zu weltlich. Die Jünger der Iſis und des Oſiris brauchen keine Vegetarianer zu ſein, aber das Weſen des Theatraliſchen verlangt es, daß ſich eine dramatiſche Geſtalt in dem ihr eigenſten Lichte einführt und darſtellt. Darüber, ob Saraſtro auch auf die Birſch geht, brauchen wir gar nicht nachzudenken; ſehen wir ihn aber zuerſt mit Speer, Pfeil und Bogen, ſo werden wir ſtutzig und finden, daß das Wort des Bergesalten aus dem Schillerſchen Alpenjäger:

„Raum für Alle hat die Erde,
Was verfolgſt du meine Heerde?“

auch dieſem humanen Walter des Lichts nicht übel anſtehen würde. Auch im Bereich der Gralsburg ſind die Thiere vor den Geſchoſſen der Jäger ſicher, und Parſifal muß es mit Thränen und kindiſcher Verzweiflung büßen, daß er einen Schwan erlegte. Saraſtro braucht nicht im vollen Ornat zu erſcheinen, wie es der Tempeldienſt fordert (die Scene berührt bekanntlich leichthin auch eine humoriſtiſche Seite, die getäuſchte Freude und die Züchtigung des Mohren), aber ſein Äußeres darf nicht auf den Zerſtörer und Vernichter, es muß auf den Vermittler und Friedensſtifter deuten. Man kehre ſich alſo nicht an den Schikaneder'ſchen Waidmann und überzeuge ſich, daß auch dieſe kleinen, anſcheinend ganz geringfügigen Dinge über das Weſen des Theatraliſchen ein helles Licht verbreiten können.

Man hat ſeit etwa fünfzehn Jahren die „Zauberflöte“, deren alte Decorationen auf allen Theatern zu verbleichen begannen, mit allem nur erdenklichen Glanz maleriſcher Mittel ausgeſtattet, der dem Werke, das nun einmal auf die Augen mitberechnet iſt, nicht

schadet — nur eine Figur hat man in ihre monarchischen Rechte, soweit mir wenigstens bekannt ist, immer noch nicht zum Vollen eingesetzt: die Königin, die doch um so mehr Sorgfalt verlangen kann, je problematischer sie von Haus aus ist. Ihre erste Arie klagt im Andante in den wahrsten, ergreifendsten Tönen des Mutterschmerzes, in der zweiten entfaltet sie die wildeste Energie, aber weder zu dem einen noch zu dem anderen scheint die glitzernde Coloratur zu taugen, mit der Mozart der „geläufigen Gurgel" der Madame Hofer-Cavalieri zu Liebe beide Musikstücke überreich beladen hat. Ist sie das blitzende Funkenwerk, das leuchtfeuerartig wie Kometenglanz und Meteore die dunkle Gestalt umgiebt, oder ist es auch nur eine dramatische Unart, der Gesangszopf, der einer Constanze, der sogar der hohen Erscheinung einer Donna Anna anhaftet? Ein Glück, daß die erste Deutung möglich ist, zu der ich mich denn auch im Widerspruch mit Jahn, der die Coloratur „unnatürlich und geschmacklos" nennt, im Widerspruch auch mit Ludwig Meinardus, der darin das musikalische, formvoll gestaltete „Keifen" des niederträchtigen Weibes erblickt, bekenne. Was im Munde der Anna und der Constanze unerträglich ist, wird hier ein phantastischer Zierrath, der der Trauer und der Rache den Ernst und die Schärfe nimmt. Welch' böses Dilemma aber für unsere Sängerinnen, deren Stimmen in der hohen Schule der Virtuosität in der Regel an Kraft einbüßen, was sie an Geschicklichkeit gewinnen, und wie sehr ist der Hörer schon zu beneiden, wenn er wenigstens das Technische der Partie in tadelloser Ausführung erhält. Und doch will die Königin als Vertreterin der Mächte der Finsterniß zugleich großartig und leidenschaftlich gesungen sein! Gleich das erste Recitativ (dessen Ähnlichkeit mit dem Sonnenaufgang in dem Benda-Gotterschen Monodrama „Ariadne" man nicht bemänteln sollte) kündet sie pomphaft an. Wie bei Benda, dessen Composition Mozart unfraglich vorgeschwebt hat, theilt es sich hier gewaltsam wie dunkle, schwere Massen: das Gewölk, durch welches dort (in der Ariadne) die Sonne, hier die Königin siegreich hervorbricht. Und so hat sie zu erscheinen, hoch aus den Soffiten, von der Mondessichel herab,

von Strahlen und Sternen umzuckt und umflimmert, wie Goethe sie im zweiten Theil, d. h. in seiner „Zauberflöte“ mit den weit ausholenden Worten einführt:

Schlängelt, ihr Blitze,
Mit wüthendem Eilen,
Rastlos die lastenden
Nächte zu theilen!
Strömet, Kometen,
Am Himmel hernieder!
Wandelnde Flammen,
Begegnet euch wieder,
Leuchtet der hohen
Befriedigten Wuth!

Und im Glanze eines Nordlichts steht sie bei Goethe wie in einer Glorie, während Kometen, Elmsfeuer und Lichtballen sich in den Wolken kreuzen, so daß, wie der Meister in seiner sorglich abwägenden Weise hinzufügt, „das Ganze durch Form und Farbe und geheime Symmetrie einen zwar grauenhaften, doch angenehmen Effect macht“. Behandelt man ihre Erscheinung so, prächtig und ernsthaft, dann könnte man ein Bild von großer Macht und Schönheit schaffen, das trotzdem in überflüssigem Luxus nicht aufzugehen brauchte. Auch gewinnt selbstredend der Kampf des Lichtes gegen die Finsterniß an dramatischer Bedeutung, wenn diese gewaltiger und gefahrdrohender vor unseren Augen erscheint. Der Mohr und die Damen sind doch gewiß nicht dazu angethan, uns große moralische Besorgnisse zu erwecken und uns zum Triumph über ihren Sturz zu begeistern. So bleibt denn nur die Königin. Erscheint aber auch diese nur als eine unschuldige Professorin der höheren Magie, dann weiß man wirklich nicht, was denn Sarastro und seine Schaar so Großes gethan, als sie Tamino und Pamina ihrem Einfluß entzogen. Je schwärzer die Schatten, je wilder und phantastischer die Regionen der Nacht, um so segensvoller das Sonnenlicht, das der Heuchler „erschlichene Macht“ vernichtet und über dem Bunde der „Schönheit und Weisheit“ leuchtet.

Diese Forderung erscheint nur noch berechtigter, wenn man

ſich überzeugt, daß das erſte Recitativ der Königin die einzige Nummer der ganzen Oper iſt, in der das Orcheſter einen äußeren Vorgang maleriſch zu illuſtriren hat. Dabei iſt es freilich außerordentlich bedeutſam, daß die prachtvolle Introduction dieſes Satzes nicht *nur* äußerliche Dinge ſchildert, ſondern daß die Art des Auftretens der Königin von ihrer Herrſchernatur nicht getrennt werden kann, die Takte, in denen ſie ſich ankündigt und erſcheint, mithin zugleich auch einen inneren, pſychologiſchen Bezug haben. Überall ſonſt ignorirt Mozart, wie er ſich um das aegyptiſche Colorit nicht kümmert, alle rein äußeren Geſchehniſſe auf der Bühne in ſeinem Orcheſter vollſtändig. Man hat mit Recht darauf hingewieſen, daß die Schlange, die dem Adolar in der „Euryanthe" droht, ſich in rieſigen Ringen durch die Celli und Bäſſe windet, während Mozart ſich um das Ungeheuer, das den Tamino verfolgt, nicht im Geringſten kümmert. Ihm iſt der Menſch Alles: die athemloſe Eile, die Angſt, die Hülferufe des Prinzen waren ihm wichtiger als die Hetzjagd der Boa Conſtrictor. Sicherlich würde ſich kein moderner Muſiker während der Wanderung der Liebenden durch Waſſer und Feuer das Rauſchen der Wellen, das Kniſtern der Funken im Orcheſter haben entgehen laſſen — Mozart wandelt ungerührt daran vorüber und lauſcht allein auf den Herzſchlag ſeiner Geſchöpfe, die ſo ergeben, ſo gelaſſen, ſo feierlich ihre Prüfungsbahn vollenden. Selbſt gegen das Ende, wenn die Verſchworenen in den Vorhof des Tempels eindringen und ein Getöſe wie „Donnerton und Waſſerfall" hören, ſchweigen die Inſtrumente, und nur einmal, als Pamina ſich der grauſen Nacht erinnert, in der ihr Vater die Zauberflöte aus dem Stamm der tauſendjährigen Eiche geſchnitten, zuckt es wie in der Erinnerung leiſe auch im Orcheſter wie Blitz und Donner auf. Die Frage, wie weit das Eine dem Anderen vorzuziehen, iſt prinzipiell ſo kurzweg nicht zu entſcheiden. Die bloß äußerliche Imitation iſt jedenfalls, wenn ſich kein ſeeliſcher Prozeß damit verbindet, nicht die höchſte Aufgabe der Kunſt, ſo gewiß ſie das Hauptvergnügen gerade der *unmuſikaliſchen* Menſchen, der völligen Laien iſt, die ſich von dem Material der Muſik, dem

Ton als „Geräusch", eben so wenig als von ihrem Stoffgebiet, der Zeit, also von ihren ersten Bedingungen loszulösen und über sie hinauszuheben vermögen. Ihnen scheint es darum das Naturgemäßeste und Schönste zu sein, wenn die Musik eine geräuschvolle Bewegung nachahmt, das Trappeln eines Pferdes, den Donner, den Regen, den Hagel, das Tosen der Wellen, scharf rhythmisirte Vogelrufe wie den Wachtelschlag — und auf diesem laienhaften Behagen beruht die Verbreitung so zahlreicher Salon-Clavierstücke mit Titeln wie »La cascade«, »L'onde«, »La pluie des perles«, „Husarenritt" u. dergl. nicht zum Wenigsten. Ein großer Meister, in dem sich ein reiner, kindlicher Sinn mit echter musikalischer Genialität verband, Haydn, hat uns wohl den Beweis geführt, daß eine solche Tonmalerei in den edelsten musikalischen Fluß gebracht werden kann — aber es gehörte auch seine Begabung, seine süße Melodik und die unschuldige Seele seiner Muse dazu, um uns an diese hold spielende Kunst zu fesseln, und schließlich nehmen wir sie doch auch nur mit alle dem, was sich über sie erhebt, in den Kauf. Das Brüllen des Löwen, der Tigersprung, das Zirpen der Grille, der Hahnenschrei ist es nicht, was der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" ihren Ruhm gesichert hat. Daß sich auch Beethoven in der Pastoralsymphonie, also bei der orchestralen Wiedergabe des Zaubers, den ein Naturbild auf die Seele ausübt, gelegentlich kleiner Tonmalereien bedient, weiß man zur Genüge — aber es geschieht doch äußerst selten, und nicht sie sind es, um derentwillen er sein Meisterwerk geschrieben hat; sie verweben sich nur in den breiten musikalischen Teppich wie kleine Flöckchen, das Bild verdeutlichend, das weit davon entfernt ist, sich aus ihnen zusammenzusetzen. Das gilt von rein instrumentalen Werken, die mit dem Drama, dem Theater nichts zu thun haben. Findet diese Berührung statt, dann tritt die Frage allerdings in eine andere Beleuchtung, und die Entwicklung der Oper zeigt uns, daß, je mehr die Musik ihre eigenen Wege zu gehen aufhört, je mehr sie also zum dramatischen Factor wird, desto stärker auch das Bestreben auftritt, Alles, jeden dramatischen und scenischen Vorgang in ihr Bereich zu

ziehen und nichts, was sich auf dem Podium begiebt, unbeachtet zu lassen. Bei Gluck, dem musikalischen Dramatiker, zeigen sich die ersten Spuren solcher scenischen Malerei, gelegentlich auch bei Mozart (das Duell des „Don Juan“) und Beethoven (das Melodram und das Grabeduett im „Fidelio“), bis sie bei Weber ganz entwickelt auftreten (die Wolfsschlucht), um endlich bei Richard Wagner als Forderung aufzutreten. Es ist davon noch zu reden, und jedenfalls läßt sich so viel sagen, daß diese Entwicklung eine steigende Anerkennung des dramatischen Wesens der Oper bedeutet. Auch wäre gewiß nicht das Geringste dagegen zu sagen gewesen, wenn Mozart sich zu den Tonmalereien, die der Text der „Zauberflöte“ geradezu provocirte, entschlossen hätte. Er aber blickte tiefer und höher zugleich. Er ließ „den Geist den Körper bauen“, die Seele des Werks die Form erzeugen, und als er auf dies musikalische Beiwerk verzichtete, traf er mit der Sicherheit des Genies das Richtige. Gerade in der Zauberflöte wären diese materiellen Dinge vom Übel gewesen. Die Stoffwelt hat mit *diesen* Tönen nichts gemein; der Mensch ist hier das Maß der Dinge.

Wie aber schildert der große Meister, wenn er mit dem inneren Ohre hört! Ich kenne in dieser Beziehung kaum etwas Herrlicheres und zugleich Einfacheres als das Accompagnement der Wasser- und Feuerprobe. Die hülfreiche Flöte bläst eine liebliche, beruhigende, trostreiche Weise, zu der leise, kaum hörbar, nur eben angeschlagen die Accorde des Blechkörpers und das Klopfen der Pauken treten. Durch diese rhythmischen Einschnitte erhält das Ganze den Charakter eines feierlichen Marsches. Aber nicht dies ist die Hauptsache. Was so unsäglich ergreift, ist der geistige Ausdruck dieser Töne. Man fühlt die hohe Bedeutung des Augenblicks — darum schweigt alles Leben im Orchester, um ganz nur die Aufmerksamkeit auf das Geschick des wandelnden Paares zu lenken, dessen Pfad die Flöte gleichsam erhellt. Es ist, als hielte die Menschheit den Odem an, in stiller, ängstlicher und doch gefaßter Erwartung. Nur in dem leisen Pochen der Pauken verräth sich das Klopfen des Herzens, während es aus den Blechaccorden wie ein Zuruf zur Sammlung,

zum Ausharren tönt, wie eine Mahnung, daß Leben und Tod, Sieg und Untergang in der Hand der Götter liegen. Und wie contraſtirt mit dieſer feierlichen Spannung der Ausbruch der Freude nach dem Beſtehen der gefährlichen Prüfung! Die Liebenden ſelbſt bewahren auch hier ihre edle, beſcheidene Gefaßtheit; ſie ſtimmen kein jauchzendes Triumphlied an, nur eine einfache glückſtrahlende Variante ihrer Wanderweiſe bei den Worten „Gewähret iſt uns Iſis Glück" verräth uns, was in ihrem Innern vorgeht — deſto voller und glänzender ertönt der Jubel der Eingeweihten, die die neuen Genoſſen in ihrem Bunde willkommen heißen.

Einer ebenſo machtvollen Wirkung, wie ſie in jenen Accorden des Blechkörpers liegt, begegnen wir bei gleicher Einfachheit der Ausdrucksmittel in dem erſten Satz der Knaben, deren Geſänge vielleicht das Reinſte und Lauterſte des ganzen Werkes und ebenſo viele Beweiſe für die ſtaunenswerthe Mannigfaltigkeit der Mozartſchen Charakteriſtik ſind. Dieſe liebenswürdigen Weſen ſtehen über den Kämpfen des Lebens, über dem Zweifel und der Hoffnung, denen ſelbſt Saraſtro und ſeine Getreuen nicht entnommen ſind. Sie äußern ſich darum ohne alles Pathos, das der ſturmfreien klaren Aetherregion, der ſie angehören, fremd ſein würde. Schon wenn ſie genannt werden (in dem erſten Quintett der Damen, Taminos und Papagenos), verbreitet es ſich wie Glanz und Glorie, und glänzend, wie unter dem Licht eines Sternes, das in dem g der Holzbläſer über den Stimmen ſchwebt, erſcheinen ſie, als ſie Tamino in den Tempelhain führen und ihm die erſten freundlichen Rathſchläge ertheilen. Es iſt ein feierliches Tonſtück, das Poſaunen, Trompeten und Pauken wie der Marſch während der Waſſer- und Feuerprobe verwendet, aber ſeine Gehaltenheit bleibt graziös und den Textworten entſprechend klingt es aus ihm ſchon wie Zuverſicht und Siegesfreude. Der einzige Stoß der Bläſer nach den Mahnrufen „Sei ſtandhaft, duldſam und verſchwiegen" redet nachdrücklicher als eine ganze Predigt. Und wie leicht und fröhlich flattern die Genien in ihrem zweiten Satz heran, wo es nichts als ein aufmunterndes Wort und die Beſcheerung von Trank und Speiſe gilt. Wie voll

und fest begrüßen sie im letzten Finale die aufgehende Sonne und wie beweglich trösten sie die verzweifelnde Pamina; das Entsetzen streift sie kaum, aber zu schmeicheln verstehen sie lieblich, und wenn sie sich bei den Worten „Holdes Mädchen" im As-Dur-Accord vereinigen, um nach kurzem Einhalt mit einem „Sieh uns an" fortzufahren, dann liegt in diesen wenigen Tönen ein Balsam, der auch das wundeste Herz heilen kann. Schalkhaft erscheinen sie, ganz der Situation angemessen, noch ein viertes Mal, um Papageno von seinem thörichten Selbstmordversuch zurückzuhalten und ihm sein junges Weib zuzuführen. Das Alles ist entzückend schön und darum ist es doppelt schade, daß es nur den wenigsten Theatern möglich ist, bei dem reichen Personal der „Zauberflöte" auch die Knaben ausreichend zu besetzen. Jugendliche helle Stimmen müssen diese Weisen singen, in deren durchsichtigem Gewebe jede, auch die kleinste Verletzung der Festigkeit und Reinheit des Tones schon eine empfindliche Störung bedeutet.

Auch für die Liebenden sind die musikalischen Qualitäten werthvoller als die dramatischen, das Naturell wichtiger als die Routine. Jugend und Schönheit der Stimmmittel im Bunde mit musikalischer Bildung entscheiden das Gelingen, und über eine Unzulänglichkeit und Unbeholfenheit der Darstellung sieht man nachsichtig schon einmal hinweg. Uebertriebene dramatische Bewegung würde selbst der erregtesten Scene der ganzen Oper, Paminas Verzweiflung, die doch immer noch maßvoll gehalten ist, schaden, wie ein zu heldenhafter Stimmklang, ein zu selbstbewußter Vortrag dem Tamino, der in allen Lagen auf einen echten, hellfarbigen lyrischen Tenor rechnet, der allein der anmuthigen Cantilene mit der Flöte gerecht werden kann. Denn alles dramatisch Erforderliche hat Mozart bereits für den Sänger gethan: durch seine Composition gethan, die den großen Mann selten so glorreich als den Meister musikalischer Declamation zeigt wie eben in den Gesängen des Tamino. Man betrachte die Bildnißarie: wie ist in ihr genau der Accent gewahrt, den das Wort auch in der Rede erhalten würde, und wie ist nur das herausgehoben, was dem Sinne nach herausgehoben zu werden verdient!

Wie fließen die ersten Sätze so ganz einfach und natürlich; wie hält in dem zweimaligen „Ich fühl' es" die Empfindung, als suchte sie nach dem entsprechenden Ausdruck, an sich, um dann auf das entscheidende Wort „Götterbild" allen Nachdruck zu legen und beruhigt im schönsten musikalischen Fluß auszuklingen. Und nun setzt im Orchester das Thema des Mittelsatzes ein, das die Singstimme aufnimmt: „Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen", und wiederum „Doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen" — und bei dieser Wiederholung enthüllt sich aufs Neue die künstlerische Wahrheitsliebe und Gewissenhaftigkeit des Meisters. Denn: würde die musikalische Phrase, die Tamino zu den Worten „Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen" singt, bei den Worten „Doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen" ganz unverändert wiederholt worden sein, dann hätte das Wort „Doch" einen zu starken Accent erhalten, dem der schwächere auf dem wichtigeren Worte „fühl" nicht entsprochen hätte. Das fühlte Mozart. Er nimmt darum mit der Melodie eine ganz geringfügige und doch höchst bedeutungsvolle Veränderung vor und betont nun so, daß das Wort „fühl' ich's" mit einer wahren Inbrunst des Gefühls declamatorisch herausgehoben wird, dem Sinne und der Empfindung gleich entsprechend. Kleine Züge wie diese beweisen Mozarts ganze erhabene Größe und zeigen den Musiker und Dramatiker in ihm herrlich verbunden. Denn die Art und Weise, wie er fast immer dem Worte sein Recht läßt, ist ebenso fern von der sklavischen Heerfolge, die Liedercomponisten wie Reichardt und Zelter dem Texte leisten, dem sie durch die Musik nichts Neues hinzufügten, wie von der Declamation Glucks, der über dem treuen Bemühen, den dramatischen Accent zu treffen, den musikalischen Sinn allzu oft darben läßt. Mozart declamirt, aber er bringt durch die Musik zu den Linien gleichsam die Farbe, zu den tonlosen Worten den Gesang der Menschenstimme und dabei verfällt er weder in die Willkür Beethovens, dessen symphonischer Stil sich über den Wortaccent und -Sinn ebenso oft wie über die Grenzen der Stimme hinwegsetzt, noch in den Fehler Webers, dessen Melodienbildung, durch eine lyrische Stimmung oder eine dramatische Situation hervor-

gelockt, fertig war, ehe er sich Rechenschaft gegeben, wie sie sich zum Worte verhielt, das sich denn oft genug eine ganz unmögliche Declamation gefallen lassen muß. Mozart hat von ihnen Allen das Geheimniß der goldnen Mitte am Sichersten gefunden.

Anders als mit dem Tamino und seiner theatralischen Verkörperung steht es natürlich mit dem Buffo der Oper, aus dessen Federkleide der deutsche Hanswurst, man kann kaum sagen: verkleidet herauslugt. Papageno erfordert einen ganzen Schauspieler, der das nicht auszurottende Clownvorrecht des Improvisirens mit Fröhlichkeit und Bescheidenheit zugleich verwaltet und selbst über eine Narrendummheit mit Anmuth hinwegvoltigirt. Mozart hat diese nicht nur nicht getadelt, er hat sie sogar selbst unterstützt. Als er Schikanedern einst „Ein Mädchen oder Weibchen" auf dem Glockenspiel hinter der Scene begleitete, brachte er mit Fleiß zur Unzeit ein „Arpeggio", so daß Schikaneder, dessen Klöppel die Glocken nicht gestreift hatte und hatte streifen dürfen, erschreckt in die Coulissen starrte, bis er den Zusammenhang begriff und bei der Wiederholung der Stelle so lange zögerte, bis Mozart, der den Scherz nicht erneuern wollte, nun wohl oder übel zum zweiten Mal die unangebrachte Figur spielen mußte. Da schlug Schikaneder sein Instrument mit dem Zuruf „Halt's Maul". Alles lachte, und Mozart berichtete seiner Frau über das curiose Intermezzo: „Ich glaube, daß Viele durch diesen Spaß das erste Mal erfuhren, daß er das Instrument nicht selbst schlägt." Die Grenzen dieser Zusätze sind freilich ganz dem ästhetischen Gefühl des Darstellers überlassen und dies findet seine Richtschnur am Sichersten in der musikalischen Gestaltung dieses eigenartigen lustigen Bruders. Papageno ist ganz und gar Naturkind, ohne Ideale, nur auf den harmlosen Genuß des Daseins bedacht; Streit und Kampf sind seine Sache nicht und über das Jenseits und seine Geheimnisse hat er wenig Lust sich den Kopf zu zerbrechen. Aber er empfindet gesund, besitzt einigen Mutterwitz, gewöhnt sich an den Anblick des Mohren, da schwarze Menschen am Ende ebenso natürlich als schwarze Vögel seien, und ist vor Freuden außer sich, als ihm sein lachendes weib-

liches Ebenbild urplötzlich gegenübersteht. Niemals aber ist er roh, und so reichliche Plattheiten Schikaneder ihm aufgepackt hat — Mozart hat Alles gethan, auch die gewöhnlichsten Späße durch seine Töne lieblich auszuschwellen und zu adeln. Hat der Textdichter um die Erschaffung dieser originellen Gestalt einige Verdienste — tausendfach mehr hat Mozart um ihre musikalische Behandlung. Weder der Buffostil der italienischen Oper noch der Ton des deutschen Singspiels gaben ihm das Vorbild, er ging mit Sicherheit seine eigenen Wege. Einzig der coupletartige Charakter der Lieder („Der Vogelfänger" und „Ein Mädchen oder Weibchen") macht unserem Volkston Concessionen, aber wie himmelhoch stehen diese Perlen an Klarheit, Grazie und Feinheit des Schliffs auch über den Weisen eines Dittersdorff, der gewiß kein kleiner Meister war. In allen andern Nummern aber gehört Papageno nur Mozart und ist in seiner Art auch nur eine drollige, krausbunte Brechung des Lichts, das die Seele der „Zauberflöte" ist. Ganz auf den idealen Stil des Werkes gestimmt, nur in den niedrigeren Ausdrucksformen, die seinem Wesen die angemessenen sind, erscheint er schon in dem einfach-herzlichen Zwiegesang mit Pamina, in den Quintetten, in dem Hänseln des Mohren und seiner Helfershelfer, und vollends isolirt steht er in der großen Scene, die durch den Strick ein so schlimmes Ende nehmen zu sollen scheint. Das ist ein feingesponnenes Tonstück, weder Lied, noch Arie, ohne strengen Abschluß, von einem seltenen Stimmungsreichthum, ganz flüssige Beweglichkeit, aber selbst in der grotesken Todesbeschwörung immer noch gefällig; federleicht — nie schwerfällig. Wer diesen Tönen Stimme zu leihen hat, kann im Dialog unmöglich in den überderben Jargon des Galeriekomikers unvermittelt zurückfallen. Jung und fröhlich, bei aller Thorheit von frischer, selbst inniger Empfindung wie Papageno's Herz sind seine Melodien; so müssen auch seine dialogischen Scherze geartet sein. Die dicken, überroutinirten Bässe, die gelegentlich einen Ausflug ins Land der Operette zu machen haben, sollten ihm ewig fernbleiben.

Nur dieser verklärende, das Niedrige beschwingende Geist der

Mozart'schen Musik macht es auch begreiflich, daß dicht neben eine solche Gestalt die Schaar der Eingeweihten gestellt werden konnte, neben das Hopsasa des Vogelfängers der mühsam ernste, fast keuchende Satz, mit dem sich die Schreckniſſe der Mysterien eröffnen. Mit drei energisch pochenden C-Schlägen beginnt er — im zweiten Takte scheint sich das seufzende Herz gegen den harten Schicksalsschluß aufzulehnen; die Schläge wiederholen sich auf dem G, noch ein Seufzer, und dann blickt das Auge auf den vielfach gewundenen, gefahrvollen Weg, der zum Ziel oder zum Tode führen soll. Der großartige C-Moll-Satz mit dem gestoßenen Thema, das durchgeführt wird, als Cantus firmus die von den Wächtern des Heiligthums (den Geharnischten) gesungene Melodie des Chorals „Ach Gott vom Himmel sieh darein" in der Mitte seiner kunstvollen Verschlingungen, sucht an herzbeklemmendem Ernst seines Gleichen und verfehlt im Theater nur darum so oft seine Wirkung, weil das Auge durch die Künste der Ausstattung zu sehr in Anspruch genommen wird. Und doch liegt hier die Krise des Werkes. Der Ausruf Paminens, die dem Geliebten in der Gefahr zur Seite stehen will, der reine, begeisterte Zusammenklang der Stimmen der Liebenden mit denen der Wächter: „Wir wandeln durch des Tones Macht", der endliche Triumph des Sieges wirkt erst dann ganz so herrlich und beglückend, wie Mozart gewollt, wenn man sich in dies Labyrinth der Ängste hineingehört und -gelebt hat.

Vom Gesichtspunkt dieses Satzes erschließt sich auch das Verständniß der Ouvertüre ohne Schwierigkeit. Nur steht diese, die den Inhalt des ganzen Werkes zusammenfaßt, über der Sorge und der Noth der Kämpfe, während jener ganz von der Schwere des Irdischen belastet ist. Es ist ein Gegensatz wie in dem Schiller'schen „Ideal und Leben". Unten müht sich verworren die Menschheit, oben im Reich der Ideale thront leuchtend die Gewißheit, der Sieg, die Vollendung:

„Wenn im Leben noch des Kampfes Wage
Schwankt, erscheinet hier der Sieg."
— — — — — — — — — —

„Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmuth freiem Bund vereint,
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind."

Auch in der Ouvertüre redet die strenge Form der Fuge von wechselvoll-verschlungenen Pfaden, aber sie thut es gleichsam spielend, frohlockend, und überwindet alle Hindernisse wie im Scherz. Das Thema, das an das Motiv einer bekannten Clementischen B-Dur-Sonate unfraglich erinnert, ist auch nicht dazu angethan Besorgnisse zu erwecken, selbst wenn es nach der Unterbrechung der Blas-Accorde in der Mollfärbung, contrapunktisch erstaunlich kunstvoll behandelt, wiederkehrt. Auch mit den Schreckniſſen wird hier nur gescherzt. Da die Accorde die nämlichen sind, die der Aufnahme des Tamino vor den Prüfungen im Stück in der Priesterversammlung vorausgehen, so liegt der Gedanke nahe, daß die erste ganz sonnige Hälfte der Ouvertüre gewissermaßen eine Abstraction der (überwundenen) Kämpfe der Eingeweihten giebt, während die zweite, die durch den Eintritt des Moll und die Engführung des Themas ernsthafter und bedenklicher wird, den noch auszustreitenden Kampf (des Tamino) behandelt. Auch diese Deutung nimmt jedoch dem Tonstück nichts von seinem über den Dingen stehenden, überirdischen Charakter, und vollends wenn mit dem Es-Dur das Thema in seiner ganzen Heiterkeit und Leichtigkeit wieder erscheint, schwindet auch die geringste Sorge: voll und blendend schlagen die Lichtwellen über uns zusammen. In der That ist diese Lichtvorstellung, die auch Jahn, Ulibischeff und Andere mit der Ouvertüre verbinden, eine ganz naturgemäße, auf den sinnlichen Eindruck gestützte. Alles ist strahlende Helligkeit. Daß die Sonne die Nacht besiegt, ist ja das Thema des Stückes, und dies dictirte dem Meister die Ouvertüre. Er schickte seinem Werk das leuchtende Panier vorauf, in welchem und durch welches seine edlen Menschen siegen sollten.

So war denn die Speculationssucht eines um seine Casse besorgten Theaterdirectors der Kunst zum unendlichen Gewinn ausgeschlagen. Was ein buntscheckiger Harlekin für die Masse werden

ſollte, wurde ein Götterbild. Das Publikum und die Modeautoren bemächtigten ſich der neuen Erſcheinung zunächſt nur im niedrigſten Sinne; jenes begehrte neue Einlagen, neue Waſſer- und Feuerfluthen, neue Coſtüme — dieſe ließen der Zauberflöte alle möglichen Zaubergeräthe folgen, Zauberring, Zauberpfeil, Zauberſpiegel — kein Gegenſtand, der nicht durch den „Zauber" gefeit worden wäre. Sie alle ſind vergangen. Es fehlte zu Mozarts Zeit nicht an verſtändigen Leuten, die es des großen Mannes für unwürdig erklärten, daß er ſeine unſterbliche Kunſt an einen ſo läppiſchen Vorwurf gewandt. Heute iſt das anders geworden. Seine Kunſt ſcheint nur um ſo bewunderungswürdiger, je ſchaler die Textunterlage ſich darſtellt. Was aber in dieſer an trefflichen Keimen enthalten iſt, hat ſich für unſer modernes Gefühl mit dem ſüßen, beſeligenden Gehalt der Mozart'ſchen Muſik ſo durch und durch getränkt, ſo vollgeſogen, daß wir ſeine Abſurditäten vergeſſen und um Mozarts willen und durch ihn die ſittlichen Kämpfe Tamino's mit Ehrfurcht wie ein Myſterium betrachten, nicht minder heilig als Calderon's „Standhafter Prinz", kaum weniger tief als „Fauſt" und „Parzival" — oder „Parſifal". In dieſem Sinne wird ihre Bedeutung, jedenfalls für Deutſchland, noch wachſen. Wenn irgend ein Volk, dann lieben wir Deutſchen das Symboliſche — und wie könnten wir das Höchſte und Tiefſte reiner als in dieſer Geſtalt empfangen? Man denkt daran, die „Zauberflöte" auch in Bayreuth fern vom Geräuſch des Tages aufzuführen. Das iſt ſchön und gut und wird die Stätte ehren. Das Höchſte iſt es aber doch, daß ſich dies Werk auch inmitten der Alltäglichkeit ſeine immer neuen Triumphe erzwingt und, wie es den naiven Sinn erheitert, den ernſten im innerſten Kern des Herzens erfaßt und an die Pforten der Ewigkeit führt.

III.

# Beethoven.

# Fidelio.

Eine Äußerung Beethovens, er habe Stoffe wie den Don Juan und Figaros Hochzeit nie componiren können, wird eben ſo oft citirt wie der Vergleich des unſterblichen Meiſters mit Schiller, Mozarts mit Goethen, vielfältig variirt. Wenn nun auch in jenem Wort, das eine auch ſonſt geäußerte Abneigung Beethovens gegen die vermeinte oder wirkliche Frivolität der beiden ſpaniſchen Opern Mozarts verräth, eine Verkennung des künſtleriſch reinen Gehaltes dieſer unvergleichlichen Gebilde ruht, ſo iſt es doch aus des Meiſters Natur heraus vollkommen verſtändlich und unſagbar verehrungswürdig. Er kannte keine Liebe ohne Treue, er wollte nichts als nur von dem Weibe, das, wie er ſich ausdrückt, nur „erlaubt ſein iſt", der Zug zum Erhabenen, das ſtarke Pathos ſeines Weſens wandten ſich von dem bloßen Getändel, dem müßigen Genießen der Liebe ab — er mußte, wenn er die Liebe beſang, zugleich von der Macht zeugen können, mit der ſie auch den Schwächſten beſeelt. Eine große That! ohne dieſe gab es für ihn keinen dramatiſchen Inhalt. Wenn Goethe ganz wie Mozart die Liebe zu verkünden nicht müde wird, der eine Wolfgang dem andern mit einer unvergleichlich individualiſirten Reihe liebender Frauen zur Seite tritt (Adelheid, Clärchen, Gretchen, Marianne, Ottilie dort — Conſtanze, Elvira, Zerline, die Gräfin, Suſanne, Pamina hier), ſo ſtellt Schiller nur ein einziges Mal ein liebendes Paar ganz in die Mitte einer Tragödie (Kabale und Liebe),

ein Paar, das überdies schon bei seinem ersten Erscheinen die tragischen Schatten umlagern. Selbst in der Ballade (und hier sogar, wie noch nicht genügend beachtet ist, besonders deutlich) tritt der Unterschied auffällig hervor. Goethe, der nebenbei bemerkt jedes nicht rein lyrische, persönlich empfundene Gedicht, das auch nur den kleinsten Handlungskeim, das geringste Heraustreten aus dem eigenen Ich enthält, als Ballade bezeichnet, Goethe sieht auch in dieser eng umschlossenen Welt im Mittelpunkt der Dinge den leuchtenden Eros. „Der Gott und die Bajadere" und die „Braut von Corinth", seine ausgeführtesten Balladen, legen die Handlung leicht und lose um den Genuß einer Liebesnacht; das zierliche „Veilchen" (zu dessen Composition sich Mozart fand) singt von der Qual verschmähter Neigung, der „Untreue Knabe" und „Ritter Kurts Brautfahrt" melden in verschiedenen Tönen von dem Schicksal verlassener Mädchen, „Das Blümlein Wunderschön", „Die Spinnerin", „Vor Gericht", „Der Edelknabe und die Müllerin", „Der Junggesell und der Mühlbach", „Der Müllerin Verrath", „Der Müllerin Reue", „Wirkung in die Ferne", „Wanderer und Pächterin" — führen sie uns nicht alle zur selben Quelle? Die wenigen aber, die eine Ausnahme machen (darunter der Zauberlehrling und die Krone der Goethe'schen Balladen, der „Erlkönig"), unterscheiden sich wieder durch einen anderen Zug von den Schiller'schen, die sammt und sonders entweder eine große, sittliche, heldenhafte That oder das strenge Walten eines gerechten Schicksals feiern. Feindliche Wellen und Mörderrotten stellen sich dem Jüngling in den Weg, der den Freund aus den Händen des Tyrannen lösen muß und den die Treue nicht wanken und weichen läßt; Leanders Liebe überwindet den Hellespont und kämpft bis zum Tode mit dem erzürnten Meergott, von der Wageluft der Jugend, die der Gefahr zum Trotz mit einem Blick auf die schöne Königstochter zum zweiten Mal das Unmögliche unternimmt, redet der „Taucher"; in den „Kranichen", dem „Eisenhammer", dem „Ring des Polykrates" spinnt eine Gottheit dem Menschen rächend und ausgleichend die dunklen Fäden; die ritterliche That des Johanniters und seine Demuth scheint dem Dichter wie

die beſcheidene Unterwürfigkeit Rudolfs von Habsburg unter den Dienſt der Kirche des Geſanges werth. Alle ringen ſie und kämpfen, fallen oder überwinden ſich. Der „Erlkönig“ entrollt wie der „Todtentanz“, wie der „Sänger“ gleichſam nur ein Bild — aber der dramatiſche Streit, die Schürzung und Löſung eines Knotens fehlt. In dieſem Drang zum Dramatiſch-Großen, Sittlich-Bedeutenden iſt Beethoven Schiller ebenſo wie in dem dithyrambiſchen, hymnengleichen Charakter ſeiner Lyrik weſensverwandt, wie es nur ein Künſtler dem andern ſein kann, und als hätte die Kunſtgeſchichte uns die Zuſammengehörigkeit der großen Beiden recht klar machen wollen, läßt ſie den Meiſter in ſeiner rieſenhaften, letzten Symphonie, als der Ton allein das Unausſprechliche nicht mehr zu umſchreiben vermag, die Hand des Dichters ergreifen: „Laßt uns das Lied des unſterblichen Schiller ſetzen“ ſchreibt er mit einem feierlichen Entſchluß in ſein Skizzenheft — und dahin brauſt jene hinreißend einfache Weiſe, um mit dem großartigen, ungefeſſelten Wort ſich in immer ungemeſſenere Weiten aufzuſchwingen. Auch im zweiten Finale des „Fidelio“ klingt eine Erinnerung an das Lied „an die Freude“: „Wer ein holdes Weib errungen Stimm' in unſren Jubel ein.“ Es iſt nicht etwa ein zufälliger Anklang. Beethoven hat dieſe Worte ausdrücklich gewollt.

Beethoven hatte ſich, ſobald er ſich im vollen Beſitz ſeiner künſtleriſchen Kräfte fühlte, unabläſſig nach einem Opernſtoff geſehnt, aber ſeine ausgeſprochene Eigenart machte ihm die Wahl ſchwierig. Wir ſehen ihn mit ſeinem Jugendfreund Amenda über ein Libretto correſpondiren, lange nachdem der Fidelio in ſeiner erſten Geſtalt erſchienen war, mit Theodor Körner (im Jahre 1812, wie wir durch Tiedge erfahren) den Text einer Oper berathen, die nichts Geringeres als die Heimkehr des Odyſſeus behandeln ſollte; die Compoſition eines „Romulus“ von demſelben Treitſchke, der an den „Fidelio“ die letzte Hand gelegt, ſchien im Jahre 1814 ſogar beſchloſſene Sache zu ſein — wieder aber täuſchte der ſich nie genügende Meiſter die Hoffnung ſeiner Freunde. Der dramatiſche Boden war ihm heiligſtes Land; nur mit ganz geweihter Seele

wollte er ihn betreten. Die bescheidenere Form eines Festspiels, wie die „Ruinen von Athen", gab ihm gleichsam nur einen Anreiz, dramatisch zu plänkeln, seine Kräfte halb spielend zu versuchen. Die Musik zum „Egmont", der ihn bis an sein Lebensende beschäftigende Gedanke, den Goethe'schen „Faust" zu componiren, manches kleinere Werk, seine Schauspielouvertüren, die Composition eines Kriegerchors, einer Harfenromanze und eines Melodrams zu einem vergessenen patriotischen Schauspiel „Leonore Prohaska" zeigen seine Seele nur aufs Neue in beständiger Kreisung um den dramatischen Altar. Von der ersten Jünglingszeit bis in seine letzten Tage ein beständiges Verlangen und Suchen. Dazu kam noch seine stete Beschäftigung mit den Schöpfungen und den Anforderungen der Bühne und ihrer Theorie. Er war im Shakespeare wohl bewandert, kannte Schiller und Goethe gründlich und verehrte den Aristoteles, von dem er in seinen Conversationsheften gelegentlich ein Wort aufzeichnet. Von Gluck war er allerdings kaum gestreift, sei es, daß der Musiker in ihm zu mächtig war als daß er die völlige Unterordnung des Tones unter Wort und Handlung mit seinem innersten Wesen hätte in Einklang bringen können, sei es, daß ihm der Ausgang von der opera seria, mit der Gluck sich eben auf seine reformatorische Art auseinander setzte, unsympathisch blieb und unfruchtbar schien. Mozart aber bewunderte er trotz der Abneigung gegen die Handlung des „Don Juan" und „Figaro" grenzenlos, und die „Zauberflöte" gab ihm unter den Stürmen und Widerwärtigkeiten des Lebens mehr als einmal erquickende und tröstende Asylruhe. Alle älteren und jüngeren Zeitgenossen beachtete er gewissenhaft, und mit Goethe theilte er die hohe Schätzung des Librettos der »Deux journées« (des „Wasserträgers"). Cherubini wandte er sich überhaupt mit großer Liebe und Verehrung zu, und als er nach langem Wünschen und Prüfen endlich die Hand entschlossen nach einem dramatischen Vorwurf ausstreckte — der einzige erfolgreiche Griff! — da mochte ihn außer der rasch entbrannten Lust zu dem ihm so ganz verwandten Stoff auch das Verlangen locken, mit dem berühmten Italiener in die Schranken zu

treten — denn daß Cherubini nach Wien kommen werde, daß er sich verpflichtet habe, für die Hofbühne der Kaiserstadt eine Oper zu schreiben (Faniska) und diese und vielleicht noch eine andere auf Veranlassung des Directors Freiherrn von Braun persönlich zu dirigiren, wußte die musikalische Welt längst. Der Zufall wollte, daß das Drama, das Beethoven wählte, wie das des „Wasserträgers" ein sogenanntes Rettungsstück war. Auch kam Cherubini mit dem rührigen Freiherrn wirklich recta von Paris und dirigirte im Sommer 1805 den „Wasserträger", der nach einem Bericht der Allg. Musik-Zeitung mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. „Jede schöne Stelle wurde beklatscht und am Ende der Componist einstimmig und mit Jubel hervorgerufen." Am 25. Februar 1806 leitete er, um alle schönen Verheißungen Braun's zu erfüllen, auch die erste Aufführung der „Faniska", die bereits am 3. März zum dritten Male (zu Cherubini's Benefiz) gegeben wurde. Neuer Erfolg, neuer allgemeiner Jubel und Hervorruf. Unterdessen war Beethoven's „Fidelio" klanglos zum Orkus hinabgesunken und bald, nach kurzem Erwachen, zum zweiten Male ruhmlos bestattet. Ein bittrer Tropfen für den großen, begeisterten Mann! Nur Wenige hielten treu zu ihm. Der gute Breuning ließ sogar ohne sein Wissen beide Male ein Gedicht drucken und im Theater vertheilen. Es sind schlechte Verse, aber sie kommen aus einer herzlichen Anempfindung. „Sei uns gegrüßt auf einer größern Bahn, Worauf der Kenner Stimme laut dich rief, Da Schüchternheit zu lang zurück dich hielt" beginnt das erste Carmen. „Und eigne Rührung lehrt dich Herzen rühren" — damit kommt es auf den Kern. Breuning wußte, wie Beethoven lieben und geliebt sein wollte, mit welcher heiligen Inbrunst er Treue hielt; er wußte, wie der jähe Bruch seines Liebesglücks, die schmerzliche Enttäuschung, die ihm Giulietta Guicciardi bereitet, seine Sehnsucht von diesem wirklichen Bilde der Untreue nur heißer und frömmer zu einem Ideal der Treue emporhob, das vielleicht gar nicht von dieser Erde, nur in einer körperlosen Welt, im Bereich der Träume und der Kunst Wahrheit werden konnte.

Wohlmeinende Verehrer Beethoven's stießen sich an dem Text

und hielten das Schickſal des Werkes durch ſeine Mängel für beſiegelt. Nach der erſten Umarbeitung der Oper, alſo nach den Aufführungen im Jahre 1806 läßt ſich eine Stimme in der Wiener Theaterzeitung vernehmen: „Es iſt unbegreiflich, wie ſich der Compoſiteur entſchließen konnte, dieſen gehaltloſen Text mit der ſchönen Muſik beleben zu wollen, und daher konnte der Effect des Ganzen unmöglich von der Art ſein, als ſich der Tonkünſtler wohl verſprochen haben mochte, da die Sinnloſigkeit der recitirenden Stellen den ſchönen Eindruck der abgeſungenen ganz oder doch größtentheils verwiſchte. Es fehlt Herrn Beethoven gewiß nicht an hoher äſthetiſcher Einſicht in ſeine Kunſt, da er die in den zu behandelnden Worten liegende Empfindung vortrefflich auszudrücken verſteht, aber die Fähigkeit zur Überſicht und Beurtheilung des Textes in Hinſicht auf den Totaleffect ſcheint ihm ganz zu fehlen. Die Muſik iſt jedoch meiſterhaft und Beethoven zeigte, was er auf dieſer neu angetretenen Bahn in der Zukunft wird leiſten können.“ In dieſen Ausſtellungen liegt ein Körnchen Wahrheit, denn der Stoff war in der erſten Bearbeitung ungünſtig disponirt und mit zu viel Nebenſächlichem belaſtet. Der ehrliche Schreiber verkannte nur die Geſundheit des Kerns — ganz abgeſehen davon, daß gerade Beethoven in dieſem Stoff voll und rein aufgehen konnte — und er überſah, daß, wenn die überragenden Äſte gekappt und der Wuchs gerichtet worden, ein tüchtiger Baum bleiben würde, ſo recht geſchaffen, die goldenen Früchte Beethoven'ſcher Töne zu nähren und zu tragen. Auch hat die Zukunft ja längſt ihr Urtheil geſprochen. Wäre der Text aber wirklich an der Wurzel faul geweſen, ſo hätte ihn auch die genialſte Muſik nicht retten können. Das iſt immer wieder zu betonen und denen ins Gedächtniß zu rufen, die die Thätigkeit des Librettiſten ignoriren oder verachten zu können glauben. Es darf ruhig zugegeben werden, daß das Buch des „Fidelio“ ohne ſelbſtſtändigen poetiſchen Werth iſt, und daß es ohne die Muſik dramatiſch unzulänglich wäre. Daß es aber auf die Füllung und Ausweitung durch den Ton rechnet, iſt gerade ſein Verdienſt, und es wäre eine Thorheit zu beſtreiten, daß es dem Componiſten vor-

trefflich vorgearbeitet hat. Die Rettung durch den Minister, der nicht viel mehr als ein Maschinengott ist, scheint zwar ganz mechanisch zu sein, darum ist sie aber doch nicht schlechthin unmöglich. Man könnte sagen, daß ohne sein Dazwischentreten Leonorens That doch die letzte entscheidende Rettung nicht gebracht haben würde — aber wo in aller Welt gedeiht ein menschliches Vollbringen ohne den Hinzutritt der Gunst der Verhältnisse, der Segnungen des Schicksals? Es giebt Thaten, die alle Kräfte und Empfindungen so gewaltig anspannen, daß sie die Hülfe des Himmels unmittelbar zu beschwören scheinen, und wie nach einem Schiller'schen Wort („Columbus") die Natur mit dem Genius im ewigen Bunde ist („Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß"), so giebt es Thaten, gute, große Thaten, die die Gottheit selbst mit dem Menschen verbünden. Leonorens Beginnen ist eines von den Opfern, auf die die Götter selber Weihrauch streuen. Ich bin sonst kein Anhänger der Theorie von der sogenannten poetischen Gerechtigkeit und glaube, daß die Kunst wie das Leben sich im Großen und Ganzen wenig darum kümmert, ob der Gerechte sein Huhn in der Suppe und der Böse seinen Lohn dahin hat. Aber wäre dies Opfer vergebens, so wäre alle dramatische Erwartung und damit die reinste künstlerische Freude verspottet und verhöhnt. Und wer, wenn die Trompete des Ministers tönt, denkt auch nur daran, daß hier ein kleinlicher Zufall die Entscheidung herbeiführe? Athmen wir nicht Alle, gläubig oder nicht, befreit, beseligt auf und löst der Seufzer, der uns entfährt, nicht ein stummes Gebet von unseren Lippen? Nicht der Zufall — hier hat Gott selbst gesprochen: das ist der Eindruck, den uns das Kunstwerk aufzwingt. Und hat Beethoven ihn erreicht, so hat ihn der Textdichter doch erreichen helfen. Übrigens ist dieser dramaturgische Vorwurf vielleicht noch der am seltensten gehörte. Andere, die die genrehaften Elemente allzu unbedeutend, ja läppisch und albern finden, werden weit öfter laut, und ich will nicht leugnen, daß ich in viele von ihnen oftmals eingestimmt habe.

So erschien mir die Introduction der Oper früher stets als ein Mißgriff, da sie in ihrer leichten, spielenden Art auf den Kern

der Oper nicht vorzubereiten vermöge und bei den kleinlichsten Verhältnissen lange und mit Behagen verweile. Mir schwebten dabei die unvergleichlichen dramatischen Einführungen des Hamlet, Macbeth, Romeo, des Schiller'schen Tell, des Don Juan und selbst des Freischützen vor, mit denen sie den Grundzug, die dramatische Hauptsache gleichsam im Bilde aufzufangen und das Kommende symbolisch, ahnungsvoll anzudeuten, so ganz und gar nicht theilt. Im Lauf der Jahre bin ich jedoch von dieser Auffassung völlig zurückgekommen, ja mir scheint es jetzt ein dem Librettisten sicherlich gar nicht zum Bewußtsein gekommener ganz bedeutender Kunstgriff zu sein, daß er alles Symbolische, jeden hohen dramatischen Ton zu Beginn vermieden und das Niveau so niedrig wie möglich gestimmt hat. In diesem Werke mußte in der Umgebung der Heldin Alles fehlen, was Herz, Geist und Sinne gefangen nehmen konnte, um die Größe ihres Thuns in das rechte bedeutungsvolle Licht zu stellen. Der Blick gleitet von den düsteren Kerkerwänden unbefriedigt ab, nicht einmal der Thorbogen gewährt einen Blick in die sonnige spanische Landschaft. Ein junges Pärchen streitet sich halb ernst, halb scherzhaft um ein gegebenes und zurückgenommenes Eheversprechen: das Mädchen hantiert mit weiblicher Arbeit, der Pförtner hat die Posten am Eingang in Empfang zu nehmen und dem Rufe seines Herrn zu folgen. Es sind gute Menschen, aber sie leben in einer engen, kleinlichen Welt, nichts ist bedeutend an ihnen, ihr Ärger bleibt wie ihre Liebe schwunglos. Mädchenhaftes holdes Verlangen redet aus der freundlichen Lied-Arie der kleinen Marcelline — aber wie vermag ein junges Ding wie sie, die sich das geträumte Eheglück mit dem vermeintlichen Schließer, dem jungen Fidelio, als eine „Ruhe stiller Häuslichkeit", die Nacht als ein Ausruhen „von Beschwerden" ausmalt, wie vermag diese allerliebste kleine Philisterin der Bewegung der Seele einer Leonore zu folgen? Allein, hülflos steht das arme Weib mit dem übervollen Herzen in ihrer immer wachen Sorge inmitten dieser Umgebung. Der alte Kerkermeister singt ihr ein empfundenes Lied von der Macht des Goldes und spendet ihr erstaunte Lobsprüche, weil sie bei ihren Auf-

trägen einige Piaſter geſpart hat. Je länger wir dies ſehen und hören, deſto ſtärker feſſelt das Opfer der Leonore unſere Betrachtung, deſto williger ſchließt ſich gleichſam das äußere Auge, deſto reger, feinfühliger und empfindungsvoller wird der innere Sinn. Wir werden durch nichts mehr abgelenkt; auch der Aufzug des Gouverneurs mit ſeinen Soldaten gewährt kein prächtiges Schauſpiel. „Des Dienſtes immer gleich geſtellte Uhr“ hören wir ſchlagen, ſtreng, ernſt, faſt mürriſch vollzieht ſich Befehl und Ausführung. So fehlt denn Alles: jeder decorative Reiz, jede ſtarke äußerliche dramatiſche Erregung; immer dunkler wird es um uns, bis völlige Kerkernacht uns umfängt und durch ihre Schatten immer nur heller, milder, überirdiſcher die ewige Liebe und Treue leuchtet. Betrachtet man die Introduction in dieſem Lichte, dann iſt ſie eben um ihrer kleingenrehaften Züge willen eine der meiſterhafteſten Vorbereitungen, die es giebt, und man wird finden, daß ſie vollkommen ihren Zweck erreicht. Wir könnten uns auf den platten Boden dre bürgerlich-komiſchen Oper verſetzt glauben, wenn nicht die Gegenwart des Gefängniſſes mit ſeinen verborgenen Schrecken etwas Ernſtes erwarten ließe; jedenfalls aber iſt Alles gethan, um durch den Contraſt mit dem Gewöhnlichen und Niedrigen die Geſtalt der Heldin zu ihrer vollen idealen Größe heranwachſen zu laſſen. Auch der täuſcht ſich, der den Ausgang der Streitigkeiten zwiſchen Marcelline und Jacquino mit ſeiner kurzen Wendung und Beilegung in kein Verhältniß zu dem eher breit als knapp zu nennenden Anfang bringen kann. Es iſt wahr: Rocco's Tochter tröſtet ſich erſtaunlich raſch, aber der Humor der Thatſache (ſie hat ſich in ein verkleidetes Weib verliebt!) macht ihr die Umkehr leicht, und man findet es ganz begreiflich, daß ſie ſich bereits während des Schlußchors mit dem guten Jacquino wieder ausſöhnt und ihre Vereinigung Hand in Hand auf einen raſchen Eheſchluß deutet. Anderſeits beweiſt dieſe Flüchtigkeit nur, wie ſehr das ganze Empfinden dieſer harmloſen Leutchen auf der Oberfläche haften geblieben iſt. Der Librettiſt aber verfuhr nur weiſe, als er ſich mit dem kurzen Ausruf der Marcelline: „O weh mir, was vernimmt

mein Ohr!" genügen ließ. Zu Anfang gebrauchte er sie und ihren aufdringlichen Liebhaber, um die Situation ausgiebig klar zu legen und auf Leonorens Erscheinen und die Bedeutung ihres Opfers in jeder Weise vorzubereiten; sobald dies geschehen und Leonore die Fäden in die Hand genommen, die unmittelbar zur furchtbaren Entscheidung über Tod und Leben führen, waren sie nicht mehr vonnöthen. Ein ähnlicher Grund ist es, der die alte Millerin aus „Kabale und Liebe" nach dem zweiten Act entfernt. Ein kurzes Wort genügt, um sie nicht ganz fallen zu lassen, aber den Vordergrund der Action dürfen solche Figuren des zweiten und dritten Planes, nachdem sie ihre Schuldigkeit gethan, nicht wieder einnehmen. Also auch hierin wurden der (oder besser die Textdichter) von einem gesunden künstlerischen Instinct auf den richtigen Weg gewiesen.

Um dies Verdienst nicht zu überschätzen und vor Allem dem letzten Überarbeiter des Buches, dem Wiener Regisseur und Dichter Friedrich Treitschke nicht mehr zu geben als ihm gebührt, anderseits aber auch das Verhalten des Publikums dem Werke in seiner früheren Gestalt gegenüber wenigstens zum Theil zu begreifen, muß über die allmähliche Entstehung desselben einiges Nähere mitgetheilt werden. Zunächst ist das deutsche Textbuch schon in seiner ersten Fassung weder eine Originalarbeit noch überhaupt deutschen Ursprungs, sondern die nicht einmal sonderlich freie, von Joseph Sonnleithner besorgte Übertragung eines französischen Librettos »L'amour conjugal« von Bouilly, zu dem Pierre Gaviaux, der auch Rousseaus „Pygmalion" und eine vielgesungene Melodie »Reveil du peuple« componirt hat, die Musik geschrieben. Noch ehe das Buch in die Hände des deutschen Übersetzers gelangte, wurde es italianisirt und von Paer, dem Maestro des „Sargino", unter dem Titel „Leonore" zum zweiten Male componirt. Dem französischen, nicht dem italienischen Urbild folgend, beging Sonnleithner nur eine wesentlich selbstständige That, und diese war eine Thorheit: er theilte die Oper statt in zwei Acte (wie bei Gaveaux) in drei. Die Liedarie der Marcelline, die Beethoven ungewöhnlich oft änderte (der ersten Behandlung fehlt die Molltonart und damit der reizvolle Contrast der halb

ängstlichen Sehnsucht mit der Aussicht auf die freudig erfüllte Hoffnung in C-Dur), leitete das Stück ein, Marcellinens und Jacquinos Duett folgte, diesem schloß sich ein bald gänzlich beseitigtes Buffoterzett in Es-Dur zwischen Rocco, Jacquino und Marcelline („Ein Mann ist bald genommen, leicht nimmt man sich ein Weib"), der Canon, Rocco's Lied vom Golde mit dem seit 1814 wieder hergestellten, mittlerweile aber wiederholt veränderten Text („Gold ist eine schöne Sache" — oder „Von dem Schlüssel hört erzählen" sind einige dieser Varianten), endlich das Terzett „Gut, Söhnchen, gut", an. Daß sämmtliche Musiknummern durch den Dialog verknüpft wurden, versteht sich von selbst. Mit dem Terzett schloß der Act, also so ungeschickt und interesselos wie möglich. Noch war nichts geschehen, um eine kräftige Antheilnahme der Hörer zu wecken, und in dem kleinbürgerlichen Beiwerk verschwand Leonorens Gestalt und der goldene Kern der Handlung völlig. Auch im zweiten Act, der mit dem Marschsatz der Soldaten, der Arie des Pizarro und dem Duett der beiden Bässe beginnt, wurde die Heldin durch ein zierliches Duett von fast Dittersdorf'scher Melodik (Allegretto $^{9}/_{8}$ Takt „Um in der Ehe froh zu leben") in eine fast peinliche Situation gebracht: man denke sich Leonore und Marcelline allein, die Arme dem Liebesgeplauder, den Betheuerungen der Kleinen ausgesetzt und wohl oder übel in der Lage, auf ihr Frage- und Antwortspiel und damit zugleich auf den überleichten Ton des Musikstücks eingehen zu müssen, um doppelt froh zu sein, daß das Jahr 1806 diese Nummer mit dem Es-Dur-Terzett des ersten Actes für immer aus der Oper entfernte. Leonorens Arie, die sich daran lehnte, wurde der, von der jetzt und endgültig festgesetzten gründlich abweichenden, Situation gemäß auch von einem anderen Recitativ eingeleitet (E-Moll. „Ach brich noch nicht, du mattes Herz"), das nach 15 Takten in die E-Dur-Melodie des Adagio mit den Hörnern („Komm Hoffnung") überging; der Chor der Gefangenen, die sich wohlbemerkt in der ersten und zweiten Fassung des Textes ganz offenbar täglich oder doch im Lauf der Woche zu ganz bestimmten Zeiten im Freien ergehen dürfen (ein Umstand, der für die Gestalt des Chors von

großer Bedeutung und näher zu beleuchten ist), folgt Rocco's und Leonorens Duett, die Wiederkehr des über die Zögerung des Alten (nicht etwa über die Freilassung der Gefangenen) ergrimmten Pizarro und mit ihm und der ihn begleitenden Soldateska der auf ein zwar energisches, aber musikalisch doch wenig ergiebiges, unbedeutendes Motiv („Jetzt eilet auf die Zinnen, besetzet rings den Thurm") gebaute Schluß des Actes. Daß mit ihm die Aufmerksamkeit auf die erwartete Ankunft des Ministers noch einmal und sehr nachdrücklich gelenkt wird, ist gewiß ein dramatischer Vortheil — im Übrigen hält aber gerade dies Finale mit dem späteren, im Jahre 1814 vollendeten, musikalisch und psychologisch betrachtet, so wenig den Vergleich aus, daß man es getrost der Vergessenheit anheim geben durfte. Der dritte Act brachte die Introduction und Florestans Arie, das Grabduett (das Melodram fehlte), das Terzett, Quartett und Duett der Gatten, alles mit geringeren oder größeren Verschiedenheiten von der jetzigen Fassung, deren erheblichste ein breitspuriges dem Duett Florestans und Leonorens vorangehendes Recitativ ist („Ich kann mich noch nicht fassen"), endlich das Finale, dem wiederum ein völlig anderes, scenisch außerordentlich ungünstiges Arrangement der Handlung zu Grunde lag: statt daß die Decoration wechselt und wir auf den Wall und ins Freie geführt werden, bringen der Minister und das Volk in den Kerker; ein entfernter Chor „Zur Rache! Wir müssen ihn sehen" bezeichnet ihr Nahen, die Gatten, die nicht wissen, was ihnen bevorsteht, sehen gefaßt dem Äußersten entgegen — da erscheint Don Fernando und mit ihm Florestans Freund und Erretter. Und der Minister übt strenge Justiz. Er erkundigt sich genau nach der Haftzeit des Unschuldigen und verhängt nach ertheilter Auskunft über das verfehmte Haupt des Gouverneurs den Spruch:

„So höre denn, du Bösewicht!
Du konntest dich an seinen Leiden
Zwei schreckenvolle Jahre weiden,
Du wirst nun an demselben Stein
Dein Leben angeschmiedet sein."

Man lächelt unwillkürlich. Wozu die wiederholten genauen Fragen nach der Zeit, wenn dem bösen Pizarro doch das ganze Leben im Kerker verkümmern soll? Aber es kommt anders. Zwar ruft der Chor „O zu gelind ist er bestraft" — aber der sentimentale und philanthropische Zug der Zeit siegt; Leonore und Florestan legen Fürbitte für den Ruchlosen ein, und endlich einigen sich die Parteien darüber, dem König die letzte Entscheidung zu überlassen. Der Chor „Wer ein holdes Weib errungen", der jedoch die herrliche Weise nur erst embryonisch enthält, endet die ganze Oper. Marcelline und Jacquino fehlen dabei.

So war die Oper beschaffen, die am 20. November 1805 unter dem Titel „Leonore" vor einer geringen Schaar wirklicher Kenner und Musikfreunde und vor desto mehr französischen Soldaten in Wien zum ersten Mal in Scene ging. Die politische Lage hatte die Stadt entvölkert und die Theaterlust gedämpft. War es zu verwundern, daß sie bei einer Mehrheit von solchen Hörern, denen Beethoven ein siebenfach versiegeltes Buch sein mußte, mißfiel, daß selbst die Freunde und Verehrer, die Wohlwollenden und Besonnenen an dem dramatischen Ganzen Manches zu tadeln hatten — von den würdigen Zopfträgern, denen der Unsterbliche ein Ohrentödter war, die über Weigl und seine „Schweizerfamilie" nicht hinausschauten, ganz zu schweigen? Dreimal ward sie gegeben, dann war es vorerst vorbei. Beethoven selbst aber und seine Getreuen gaben das Spiel nicht so bald verloren: nicht dem Publikum, auch den Sängern wurde der Mißerfolg zugeschrieben. Im Hause des Fürsten Lichnowsky berieth der Generalstab die nothwendigsten Neuerungen: der Fürst und die Fürstin, Graf Moritz Lichnowsky, Collin, der Dichter des Regulus, ein dramaturgisch sachkundiger Mann, Stephan Breuning, der Regisseur und Bassist Sebastian Mayer oder Meier (der Sänger des Pizarro) und ein junger Tenorist Röckel, der den Florestan von dem ersten Sänger der Rolle, Demmer, übernehmen sollte, nahmen mit dem Componisten an dem Concil Theil, das nach dem erwarteten und begreiflichen Sträuben Beethovens doch die werthvollsten Zugeständnisse und

seine Einwilligung zu einer Überarbeitung des Textes, die Breuning zu übernehmen bereit war, erzielte. Nicht nur, daß die beiden erwähnten Buffonummern gestrichen, einige heilsame Kürzungen (u. A. im ersten Finale) vorgenommen wurden, Don Fernando in der Schlußscene weniger im Stil der Mannheimer Bühnenbearbeitung der „Räuber" verfuhr, sondern schlechtweg erklärte:

„Hinweg mit diesem Bösewicht!
Uns, Freunde, winket süß're Pflicht,
Auf, lasset laut in diesen Hallen
Der Wonne Jubel hoch erschallen",

worauf dann der Chor seinen Hymnus anstimmt — auch das Recitativ vor dem Jubelduett erfuhr eine geschmackvolle, obwohl immer noch nicht genügende Umgestaltung, an die große C-Dur-Ouverture wurde die letzte Hand gelegt, und vor Allem wurde die einfache, eng vernietete, in rascher Folge ohne Pausen sich entwickelnde Handlung nicht mehr zweimal durch den Vorhang zerstückelt. Damit sind aber auch die Änderungen, mit denen die Oper (wiederum unter dem Titel „Leonore") am 29. März 1806 zu neuem, auch diesmal leider nur kurzem Leben erweckt wurde, alle genannt. Im Besonderen ist es falsch, daß nach einer Mittheilung von Ries, dem Treitschke, Schindler, Nohl und andere Biographen und Erzähler gefolgt sind, die Arie des Pizarro „Ha, welch' ein Augenblick" erst für die zweite Leonore componirt sei, um die ursprüngliche zu verdrängen. Wo ist aber diese? Traut man den Fabulirern, so hätte Beethoven aus einer kleinen Bosheit gegen den Sänger des Pizarro, eben jenen Mayer, der an der Berathung über die Änderungen Theil nahm, die erstcomponirte Arie mit Schwierigkeiten ausgestattet, die ihn, der sich seiner Verschwägerung mit Mozart und seiner musikalischen Sicherheit mehr als anständig gerühmt habe, zu Falle bringen sollten. Nun findet sich aber die betreffende Stelle „Bald wird sein Blut verrinnen, bald krümmet sich der Wurm" in dem Finale des zweiten Actes der ersten, des ersten der zweiten Bearbeitung, und die citirten Verse sind nur die Reimfolge der weiter oben angeführten „Jetzt steiget auf die Zinnen, besteiget schnell den Thurm". Auch

die Fallstricke, denen Mayer zum Opfer gefallen sein soll, finden sich dort: Beethoven hat nämlich jeder Gesangsnote im Orchester einen Vorschlag der kleinen Secunde gegeben (die überdies von den Spielern aus Chicane gegen den Sänger noch mit einem Accent belastet worden sein soll); bringt also der Sänger das g, so spielt das Orchester fis, auf das es des Sängers kommt das d, auf sein o das h des Orchesters und so fort. Aus dem von Otto Jahn im Jahre 1851 bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen, überaus sorgfältigen Clavierauszug der zweiten Leonore mit den Abweichungen der ersten kann man sich über die Wirkung genauer unterrichten. Es ist nun sehr wohl möglich, daß Beethoven sich über diese musikalische Tücke selbst belustigt hat, wie es zu denken ist, daß Mayer über das Hinderniß gestolpert und in die Worte ausgebrochen sei, sein Schwager habe dergleichen Unsinn nie schreiben können. Auch eine Malice Beethovens gegen Mayer kann man immerhin annehmen; jedenfalls muß diese aber ebenso harmlos wie des Sängers Zorn gewesen sein, denn vor- und nachher haben Beide, wie ihre Briefe beweisen, auf das Freundschaftlichste mit einander verkehrt. Ganz irrig ist aber die Behauptung, auf Mayers tragikomischen Protest habe Beethoven jene Arie mit Chor vor der Neuaufführung im Jahre 1806 zurückgezogen und durch die neue in D-Moll, die allbekannte, ersetzt; irrig aus doppeltem Grunde: denn jenes Finale (oder jene „Arie mit Chor") wurde auch im Jahre 1806 noch, zwar etwas gekürzt, von demselben Mayer gesungen und die häklige Stelle, über die der Sänger angeblich nicht hinauskonnte, blieb wie sie war. Die andere, nach jener Erzählung neucomponirte Arie, bestand aber schon mit der ersten Bearbeitung der „Leonore" und erlebte nur nach und nach einige, mit anderen verglichen, geringfügige Änderungen. Daß sie übrigens etwa, trotzdem sie vorhanden war, im Jahre 1805 nicht gesungen sein sollte, ist durch nichts erweislich und meines Wissens auch noch von Niemandem behauptet.

Ein Umstand mag allerdings die Fabel ins Leben gerufen haben: der unbewußte Wunsch der Biographen, von Bearbeitung

zu Bearbeitung Fortschritte zu finden. Wäre das, dann ließe sich allerdings kein glänzenderer Gewinn denken, als die Verdrängung jener Finale-Arie des Pizarro in ihrer unmelodischen Härte, ihrer unmusikalischen Trockenheit durch das bewunderungswürdige Musikstück, das Allen schlechtweg als die Arie des Pizarro bekannt ist. Man stelle sie einmal neben einander, unbekümmert darum, daß die Geschichtserzählung unterbrochen wird. Freier hat Beethoven nie declamirt, einen kecken musikalischen Handstreich zum Heil des Dramatischen hat er nie gewagt. Der gewaltige Inhalt scheint die Form der Arie, der sich der Chor mit gedämpften, nur gemurmelten Worten anschließt, sprengen zu wollen, aber die ehernen Klammern halten sie dennoch zusammen und fügen Anfang und Ende zum herrlichen Ganzen. Der grollende Paukenwirbel, die schlangengleich sich ringelnde Figur der Geigen mit dem scharf und stechend einsetzenden b sprechen von Wuth und Rache, ehe das Wort nur einfällt, und auch dies ringt sich von den Lippen des vor innerster Aufregung kochenden Bösewichts nicht los, ehe er nicht in einem unarticulirten Ausruf, einem zweimaligen „Ha!" all seinen Grimm zusammengepreßt hat. Wie mühelos, wie ganz naturgemäß fließt der erste Ausruf „Ha welch ein Augenblick!", wie nachdrücklich ist die Stelle „In seinem Herzen wühlen" betont, wie sinngemäß das lange Verweilen des Tones auf dem Worte „Wonne". Nichts, was sich nicht einfach von selbst deutete: das Aufsuchen der unteren Regionen der Stimme bei der Stelle „Schon war ich nah im Staube" und der wilde jubelnde Contrast, wenn er die Stunde der Rache begrüßt „Nun ist es mir geworden, den Mörder selbst zu morden!" bis zu dem infernalischen, im Fortissimo gegebenen „Ihm noch ins Ohr zu schrein", mit den gleichmäßig gestoßenen Halbnoten auf dem Septimenaccord, die das Orchester, wenn die Singstimme bei dem Worte „schrei'n" in dem Aushalten des h schwelgt, in die verdoppelt leidenschaftlichen Viertelnoten umsetzt. Das ist Alles unvergleichlich und man getraut sich kaum, unter dem Bann des gewaltigen Tonstücks, seine überstarke Instrumentirung einen Fehler zu nennen. Die schreienden Farben der jedes Hinderniß rücksichts-

los wegstoßenden Leidenschaft scheinen ihn sogar zu bedingen. Mißlich (das einzig Mißliche an diesem Meisterwerk) bleibt es immerhin, denn es giebt kaum eine Stimme, die das Getöse des Orchesters siegreich zu übertönen vermöchte, und gelingt es ihr, dann wird sie kaum mehr als eine blos physische Kraftleistung geben können, der die geistige Durchdringung und Färbung fehlt. Auch habe wenigstens ich noch keinen Pizarro gehört, der beides vereinigt hätte: hier und da einen Stimmriesen, der es mit dem kräftigsten Ansturm der Instrumente aufnimmt, mehr tüchtige Künstler, die ihre Aufgabe charakteristisch zu nüanciren versuchten, die aber in diesem ihrem künstlerischen Bemühen dem Ohre unverständlich wurden, wenn sie nicht in dem mächtigen Tonschwall völlig versanken!

Ist es nun aber nicht wunderlich, daß man den Vortrag dieser Arie auf der Bühne in ganz Deutschland durch eine ganz sinnlose Regieanordnung um einen Theil ihrer Wirkung bringt? Wenn der Chor kundgiebt, daß er von den finsteren Vorsätzen des Gouverneurs ein oder das andere Wort erhascht hat („Er spricht von Tod und Wunde"), so liegt darin, daß die ganze Arie so überlaut gesungen wird, daß sie *wirklich* genommen bis in die tiefsten Gewölbe des Gefängnisses dringen müßte, künstlerisch betrachtet kein Widerspruch. Der materielle Ton und seine Stärke sind nur Mittel zur Versinnlichung eines inneren Vorgangs, und es ist begreiflich, daß eine starke Erregung zum Aufgebot starker Klangeffecte reizt. An und für sich betrachtet braucht einer Arie gar nicht einmal der wirkliche Vorgang einer laut geäußerten oder einer überhaupt nur *geäußerten* Empfindung oder Entschließung unterstellt zu werden. Wie der dramatische Monolog braucht sie nur die künstlerische Darstellung eines inneren Vorganges und damit eine der allereigensten Bethätigungen des Wesens der Kunst zu sein, die auf allen Gebieten nichts anderes will als einen seelischen Proceß mit ihren Mitteln zur Erscheinung bringen, für die innere Welt die charakteristischen und schönen Darstellungsformen finden. Ohne diesen Maßstab giebt es überhaupt kein künstlerisches Urtheil. Man würde also, *falls der Chor nicht zugegen* wäre, keineswegs

zu der Annahme gezwungen sein, Don Pizarro führe ein hörbares Selbstgespräch. Schon seine in der wirklichen Welt stummen Wünsche und Gedanken würden in der Welt des musikalischen Dramas in der Form der Arie tönen und reden. Das ändert sich nun freilich, sobald der Chor ihn reden (oder wenn man will, singen) hört. Nun sind wir zu der Deutung gezwungen, daß er im Übermaß seiner Wuth abgerissene Worte fallen läßt, die die Soldaten auffangen, und an Stelle des blos symbolischen tritt ein bis zu einem gewissen Grade realer Vorgang, mit der Einschränkung freilich, daß die Kunst das, was in Wirklichkeit nur einzelne Laute gewesen wären, entfaltet und ausführt, aus den losen Sätzen eines wirklichen Selbstgesprächs ein geschlossenes, organisches Ganze bildet. Dieser Schattirung muß nun in der Darstellung aber auch Rechnung getragen werden: die Soldaten bedeuten sich mit Blick und Geste, sie stehen in Gruppen abseits — unmöglich aber dürfen sie, wie es überall geschieht, in zwei schnurgeraden Reihen, wie sie aufgezogen sind, aufgepflanzt bleiben und in dieser Stellung ihre Worte „Er spricht von Tod und Wunde" singen. Das ist widersinnig und albern, das streitet gegen die künstlerische Realität des Vorgangs, ganz abgesehen davon, daß ein charakteristisches Spiel dadurch völlig unmöglich wird. Ein Soldat singt nicht unter dem Gewehr in militärischer Position und vollends singt er in dieser Haltung diese Worte nicht. Nun ist aber, nachdem Pizarro seine Befehle im Dialog ertheilt, den Offizieren die beste Gelegenheit gegeben, die Reihen aufzulösen, kleine Abtheilungen zu bilden und diesen geräuschlos, flüsternd, ihre Verhaltungsmaßregeln zu dictiren, und auf die einfachste Weise wäre damit eine Ungereimtheit entfernt, die sich mit rührender Übereinstimmung in allen deutschen Theatern erhalten hat, und die zu beseitigen mir nur erst auf zwei oder drei Bühnen gelungen ist.

Es ist nur natürlich, daß Beethoven dem Gouverneur im Duett mit Rocco ungleich gedämpftere Farben als in der Arie geliehen hat. Dort lag sein ganzes glühendes Innere im Selbstgespräch offen, hier will er Jemanden gewinnen, zum Zwecke handeln, und

wenn er auch keine sonderlich langen Umschweife macht, sondern die Losung „Morden“ unverhüllt giebt, muß er den alten, leicht bestimmbaren Kerkermeister doch durch Geld und einige Artigkeiten zu gewinnen trachten und der gemeinen Rachethat durch die Berufung auf das Wohl des Staates den Schein einer politischen Nothwendigkeit zu geben suchen. Das legt der Leidenschaft von selbst den Hemmschuh an. Aber selbst durch diese mühsam angenommene Maske schimmert das verhaltene Feuer, pocht die wildeste Energie. Seine Phantasie eilt der Zeit voraus und verliert sich schon in der nächtigen Unthat, die er vorbereitet; sie schleicht mit den Worten „Dann will ich selbst vermummt“ in das feuchte Verließ hinab und berauscht sich (zweimal sogar!) an dem Todesstoß, mit dem sein Opfer zusammensinken soll. Es wird diesem Manne schwer, sich zu beherrschen. Er liebt es, wie ein Gewitter daherzufahren und Maß und Zügel zu verachten. So, versehen mit dem brutalsten Rüstzeug der Gewalt, kommt er, um den alten Rocco wegen der den Gefangenen ertheilten Gunst zur Rede zu stellen, so giebt er sich, ins Ungeheure verzerrt, im Kerker, wo keine Rücksicht ihn mehr bindet, um dem verhaßten Gegner frohlockend zu zeigen, wer ihn Jahre lang geknechtet, wer jetzt den Dolch für seine Brust in Bereitschaft hat. Hier erstickt seine Stimme noch einmal in dem brausenden und schmetternden Orchester, dann scheint er den Sieg davon tragen zu sollen („Soll ich vor einem Weibe beben“ — eine Stelle, so voll furchtbaren Grauens, daß alle Rettung unmöglich scheint) — da tönt die Trompete, die das Nahen des Ministers verkündet, und seine Ränke sind zernichtet. Eine musikalisch-dramatische Schöpfung allererſten Ranges, aber so ungewohnt, so neu, daß der gewöhnliche Verstand nur Unmaß, keine Größe sah, und der Oper zum Unsegen wurde, was allein schon ihren Sieg hätte entscheiden müssen, auch wenn sich in ihr nicht gleich Herrliches und Herrlicheres dicht an einander gereiht hätte. Noch war es vergebens. Das Werk rechnete auf ein heranwachsendes, vielleicht gar auf ein erst kommendes, noch nicht geborenes Geschlecht. Auch das Jahr 1806, aus dem uns einige Besprechungen gerade auch dieser Arie enthalten sind, war

für das Verständniß seiner Bedeutung nicht reif. Nach zwei Aufführungen in Wien (am 29. März und 10. April) ruhte es, wie es schien, für immer. Versuche, es auf den Provinzialtheatern einzubürgern, scheiterten vollends.

Erst im Jahre 1814 schienen diesem Kind der Schmerzen glücklichere Sterne. Ein Zufall, wenn man will, förderte es wieder an den Tag. Den Inspicienten der Wiener Hofoper war ein Benefiz bewilligt und die Wahl des Stückes ihnen, wie üblich, überlassen, unter der Bedingung freilich, daß seine Aufführung keinerlei Kosten, weder für Beschaffung des Notenmaterials noch für Decorationen und Costüme verursache. Da, nach Friedrich Treitschke's Darstellung, die Auffindung Schwierigkeiten genug bereitete, erinnerten die rathlosen Benefizianten sich des Fidelio, den sie von Beethoven erbaten und bereitwilligst erhielten. Der bis zur Unnahbarkeit gestiegene Ruhm des Meisters machte die Aufführung der verschollenen Oper jedenfalls zu keinem Wagniß, Beethoven aber war ihre Neubelebung nur erwünscht; es war ihm schwer genug geworden, sie verloren zu geben. Auch ging er sofort daran, die Partitur zu revidiren und mit dem ihm inzwischen persönlich eng verbundenen Treitschke scenische und textliche Änderungen zu berathen, deren wichtigste die Umgestaltung der großen Arie des Florestan war.

Was Treitschke darüber berichtet (in einem für das Musikalische Taschenbuch „Orpheus", 1841, geschriebenen Aufsatz „Fidelio") klingt schauspielerisch romanhaft. Daß der unmusikalische Librettist sich dem Componisten gegenüber seiner Haut habe wehren und betonen müssen, ein dem Hungertode Verfallener könne unmöglich „Bravour" singen, klingt um so unglaublicher, wenn dieser Componist zufällig Beethoven heißt. Auch was er über seine verschiedenen Varianten plaudert, wie er nach langem Suchen den Nagel auf den Kopf getroffen und Beethoven, die Niederschrift vor sich, am Clavier zu phantasiren begonnen und das Nachtessen verschmäht habe — („Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasirte fort", — bis er endlich, auf das Mahl verzichtend, nachdem er Treitschke umarmt, heim geeilt sei — auch dies will, dem ganzen Ton der Dar-

ſtellung nach, mit Vorſicht aufgenommen ſein. Wahr aber iſt es, daß Treitſchke mit der Umbildung dieſer Arie einen wahren Glücksgriff that und das Genie des Gewaltigen auf ganz neue Bahnen lenkte. Schon in der erſten Faſſung des Textes war die Arie eine tüchtige Arbeit, aber ihr fehlten die großen Contraſte. Zwar das Recitativ („Gott! welch Dunkel hier!") lenkt auch dort von dem Jammer der Verzweiflung durch die dumpfe Reſignation und die glaubensvolle Ergebung in den Willen des Höchſten zu dem Adagio in As-dur „In des Lebens Frühlingstagen" über, das in jeder Note die Gefaßtheit einer großen, reinen, idealen Seele wiederſpiegelt — aber der dritte Satz, ein Andante un poco agitato „Ach! es waren ſchöne Tage" brachte nichts Neues und jedenfalls keine Steigerung. Und nun? Der Dichter war auf den Gedanken verfallen, den Geiſt des armen Gefangenen ſchwärmen zu laſſen,

„Und ſpür' ich nicht linde, ſanft ſäuſelnde Luft,
Und iſt nicht mein Grab mir erhellet" —

er ſieht die Gattin, die Geliebte an ſeiner Seite, eine roſige Wolke umfließt ſie, ihr wachſen Flügel, ſie ergreift ſeine Hand und ſchwebt mit ihm aufwärts „zur Freiheit, ins himmliſche Reich." Es iſt ein im Ganzen ruhiger Paroxysmus, eine beglückende Hallucination, aber ſie ergreift den ſchwachen Leib mit erſchütternder Gewalt, und wenn die Stimme die Erlöſung in der höchſten Verzückung begrüßt, mit der letzten Kraft einer faſt wieder verzweiflungsvoll klingenden, an dem Übermaß vergehenden Seligkeit — bricht er ermattet zuſammen.

Dieſen Worten und dieſer Situation gegenüber reichte die alte regelrechte Arienform noch weniger als bei dem Monolog des Pizarro aus. Zwar iſt das Grundſchema noch zu erkennen, aber es wird durchaus frei und eben ſo behandelt, wie es die Aufgabe erforderte. Aus der Haupttonart (F-Dur) langen wir vom Thema bald bei der Dominante an, in der das Geſangsmotiv, wenn man es ſo nennen will, auftritt („Ein Engel, Leonoren der Gattin ſo gleich"). Auch daß dies bei der Wiederholung in der Haupttonart

erſcheint, entſpricht noch der Regel. Keines der Themen gelangt jedoch zu ruhiger, geſchweige denn zu breiter Ausgeſtaltung, die Declamation iſt zerpflückt, die Modulation in der zweiten Hälfte des Allegro von faſt unheimlicher Unruhe, nahezu ſinnlos und jedenfalls bei der Stelle „Der führt mich zur Freiheit", die in dem engen Raum von fünf Tacten von F-Dur nach G-Dur, C-Dur, A-Dur, D-Dur, D-Moll und B-Dur läuft, lediglich muſikaliſch betrachtet, unſchön und gewaltſam. Um ſo größer iſt der Triumph der Compoſition von dramatiſchen Geſichtspunkten betrachtet. Mit einfacheren muſikaliſchen Mitteln konnte der charakteriſtiſche Zweck nicht erreicht werden. Dieſe Haſt, dies Abbrechen der Sätze zur Unzeit, dieſe harmoniſche Unſtetheit — wie wundervoll ſtimmen ſie zu der plötzlichen Erregung des übermüdeten, kranken Geiſtes. Und wie wird das Ganze doch gemildert und maßvoll durch den faſt durchgängig in Vierteln dahinſchreitenden Gang der Clarinette zuſammengehalten: der helle Streif in der Nacht, die lichte Erſcheinung, die den Gequälten, halb Verſchmachtenden über ſein Elend hinweg von dem harten Steinlager auf wolkige goldumſäumte Pfühle trägt. Und kann es etwas künſtleriſch Verehrungswürdigeres geben als den Schluß? Was will das unverſtändige Wort des Textdichters, „ein dem Hungertode faſt Verfallener könne unmöglich Bravour ſingen" Angeſichts dieſer keuſchen Entſagung bedeuten? Nur die Wahrheit hat ihn dictirt. Die Sucht nach dem Effect um jeden Preis hätte den Verzückten mit dem letzten Aufſchrei „Ins himmliſche Reich" zuſammenſinken und einige geräuſchvolle Orcheſtertakte folgen laſſen. Beethoven aber, der ſich und Andere nie belügt, verfährt anders. Wie er die Sehne geſpannt hatte, mußte er ſie auch lockern. Ein kurzer Anlauf im Fortiſſimo, dann ein Diminuendo, ein Anfangs noch ruckweiſes, dann immer allmählicheres Zurückebben der Wogen, immer größere Stille unter größeren Pauſen — dann im Pianiſſimo einige ruhige, faſt beglückende Athemzüge — der Arme ſchläft. Man mache ſich in der Betrachtung dieſes Muſikſtücks vor Allem klar, daß es als ein Glied der ganzen unſterblichen Schöpfung aus dem ſchlichten

deutschen Singspiel erwachsen ist, um zu verstehen, daß alle wahrhafte höchste Kunst auf eine simple Formel, auf die wahrhafte, natürliche Äußerung auch des alltäglichsten Lebens zurückgeführt werden kann. Die opera seria hätte dies Meisterwerk nie erzeugen können. Aus den bescheidensten Anfängen einer echt deutschen Kunst erblühte aber in stetiger Entwicklung dies Wunder und belohnte die Nation auf demselben Boden, wo sie ihrem eigenen Geiste getreu geblieben war, also durch sich selbst.

Die Nummer, die diesen Ursprung am Deutlichsten verräth, ist das Melodram, das dem großen Duett Leonorens und des Kerkermeisters voraufgeht. Auch dies stammt aus dem Jahre 1814 und ist das geistige Eigenthum Treitschkes. Es giebt Bewunderer des Fidelio, die sich an dieser Mischung von Musik und Dialog ebenso wie an jedem gesprochenen Wort in dem einzigen Werke stoßen; mir stört keines von beiden den Genuß. Man darf zwar zugeben, daß einzelne dialogische Partien des zweiten Aktes der Composition vortrefflichen Stoff geboten haben würden (Florestans Fragen nach seinem Unterdrücker, nach seiner Gattin, die Ankunft des Gouverneurs im Kerker, vielleicht auch die wenigen Worte, die dem Duett der beiden Gatten voraufgehen, obgleich sein hinreißender Jubel neben dem gesprochenen Wort nur noch übergewaltiger wirkt) — im Allgemeinen aber hat Beethoven das minder Wichtige, oft rein Sachliche, schlechthin Unbedeutende mit so richtigem Gefühl dem Dialog belassen, das dramatisch Bedeutende, Stimmungs- und Empfindungsvolle in Töne umgesetzt, daß man nirgends einen auffälligen Zwiespalt finden wird. Hätte er sich wahllos an die Traditionen des Singspiels gehalten, so hätte er gerade den dramatischen Höhepunkt uncomponirt gelassen: wie Mozart, der in der „Entführung aus dem Serail" die Flucht und die Gefangennahme der beiden Liebespaare musikalisch ignorirt, wie Cherubini, der im „Wasserträger" das Allerwichtigste, die Begnadigung des Praefecten im Augenblick der höchsten Gefahr (eine Stelle, die die Musik geradezu fordert und ein unvergleichliches Ensemble gegeben hätte) im Dialog erledigt, wie Méhul, der sich in seinem im Übrigen vor-

trefflichen „Joseph“ mit der Entdeckung des Verlorenen vor den bestürzten Brüdern ebenso bequem abfindet. Das Melodram aber soll an dieser Stelle ein Herabsinken von dem hohen Ton verhüten, den die Arie angeschlagen, an die es sich unmittelbar anschließt. Eine so ergreifende Einzelheit, wie die Illustration der Worte „Nein, nein, er schläft“, die die beiden letzten Takte der Arie melodisch süß umschreiben, wäre ohne die Hülfe der Musik unmöglich gewesen. Den Dialog ganz zu componiren mochte Beethoven aber wegen der etwas prosaischen Auseinandersetzungen über die Kälte in dem unterirdischen Gewölbe, die Lage der Cisterne und andere Dinge nicht rathsam scheinen. Daß er den Act des Grabens selbst so schwer und ernst und vor Allem so ausführlich behandelt, steht damit nur scheinbar in Widerspruch. Leonore bei dem schweren Geschäft zu *sehen*, während ihr Gatte nur wenige Schritte von ihr in ohnmächtigem Schlummer liegt — dies augenfällige, bedeutende Bild ist dramatisch wichtiger, als die kleinen Anordnungen und Aufklärungen über die Art, wie die Arbeit zu bewerkstelligen sei, ja es ist von höchster dramatischer und theatralischer Kraft. Handelte es sich um das Wegräumen von Erde, Schutt und Geröll allein, so wäre die Declamation, Harmonik und Instrumentation um einige Grade zu pathetisch — Florestans Nähe aber erklärt ihre Wucht und Weihe; Leonorens Schwanken zwischen dem mechanisch vollbrachten Werke und dem ängstlichen Verlangen, die Züge des Gefangenen zu erkennen, steigert sie noch, und ihr wundervoller Entschluß den Unglücklichen zu retten „wer er auch sei“, ob ihr geliebter Gatte, ob ein Anderer, hebt die ganze anscheinend so sehr im Niedrigen sich verlierende Scene in den klaren Aether einer von allen Eigenwünschen und Neigungen losgelösten sittlichen Großthat. Das Melodram aber sollte und konnte nur ein Bindeglied sein. Es zeigt darum auch keine entwickelteren Formen wie das reizvolle Stück der „Preciosa“, das Worte und Töne zu duftigen, blätter- und blüthenreichen Kränzen verschlingt, wie der unheimliche, malerische Satz des „Hans Heiling“, der die Schrecken einer Gespensternacht so schaurig-schön schildert, während die Bühne nichts anderes, als ein

einfaches altes spinnendes Weib zeigt, das, um den ängstigenden Sturm und das Hundegekläff nicht zu hören, halb willenlos verlorene Verse einer düsteren Volksballade singt.

Noch eine andere bedeutsame Neuerung verdanken wir dem Benefiz der Wiener Operninspicienten, der wieder erwachten Liebe des Meisters für sein Werk und der Anregung der großen Sängerin Milder-Hauptmann, die sich weigerte, die E-Dur Arie auch im Jahre 1814 noch in der ersten ihr widerstrebenden, unsangbaren und unschönen Fassung der Passagen des Adagio zu singen. Da sie standhaft blieb, gab Beethoven den Anfangs behaupteten Widerstand auf und setzte das Tonstück mit dem von Treitschke neugeschriebenen Recitativ endgültig fest. Die Sängerin, eine der edelsten Erscheinungen in der Kunstwelt, hatte, wie die Vergleichung der ersten und zweiten Fassung glänzend ergiebt, Recht gehabt. Auch würde Beethoven sich ohne Überzeugung zu der Änderung nicht verstanden haben. Einer Milder-Hauptmann durfte er aber um so unbedenklicher horchen, als er ja bis zum Jahre 1806 nur erst vereinzelte Proben als Gesangscomponist gegeben (es waren lediglich Christus am Ölberg, Adelaide und die sechs Gellert'schen Lieder erschienen) und seine Erfahrung in den dazwischen liegenden acht Jahren naturgemäß bedeutend gewachsen war. Unbedingt konnte er überdies dem Sänger in sich nie trauen, denn immer reckte sich der Instrumentalist, der Symphoniker über jenen hinaus und besiegte ihn, wie der „Fidelio" hinlänglich beweist, unendlich oft. Wie die Arie nun dasteht, ist sie zwar von Figurenwerk noch nicht völlig befreit, aber es ist kein die Form überrankendes, wucherndes Unkraut, und auch einer leichten Deutung fügt es sich gut: bei den Worten „Die Liebe wird's erreichen" erscheint die Passage und nur da; durch den Sprung vom fis zum gis der tieferen Octave und den chromatischen Gang bekommt ihre erste Hälfte den Charakter des Mühevollen, die zweite steigt in der diatonischen Scala bis zum zweigestrichenen h sieghaft wie zum Ziele empor, um von dort, als sei Alles erreicht, ruhig durch die Töne des H-Dur-Accordes abwärts bis zum h der kleinen Octave hinabzugleiten. Da die Wiederholung der Worte am Schluß

des Adagios wiederum einen, nur wesentlich einfacheren und beruhigteren Lauf bringt, scheint es doch, als habe die Vorstellung des Ringens nach dem Ziel und des endlichen Überwindens aller Hindernisse den Componisten auf diesen Gang wie auf etwas ganz Natürliches von selbst geführt. In den letzten Takten des Allegro, das bei der Gelegenheit der Änderung der Passagen gleichfalls und zwar aus dem Fundament umgewälzt wurde (in den beiden ersten Bearbeitungen beginnt es in C-Dur mit den Worten: „O du, für den ich Alles trug") — auch in den letzten Takten des Allegro wiederholt sich, nun freilich bei den oft gesungenen Worten „Mich stärkt die Pflicht der treuen Gattenliebe" die diatonische aufs Neue bis zum h emporklimmende Passage, aber auch hier hat sie einen guten Sinn. Das Adagio zeigt die Seele in stiller Sammlung und Fassung, contemplativ durch und durch. Sie schaut die Ereignisse voraus und faßt ihr Werden und ihren Ausgang, gleichsam im Hafen, fern von der hohen Meerfluth, gelassen zusammen. Das Allegro aber schüttelt das Sinnen ab und stürmt zur That — darum der Aufschwung und Anlauf der letzten Takte. Man könnte sich diesen wie jenen Gang aus der Arie entfernt denken, ohne daß sie an Schönheit verlöre; aber da sie sich von selbst erklären, könnte sie nur der musikalische Asket verurtheilen.

Sollte die Arie übrigens einen Zweifel darüber lassen können, wie dem gewaltigen Manne das Bild der Leonore vorgeschwebt hat? Sie ist keine geborene Heldin und Herrscherin, keine kriegstüchtige Virago — sie ist ganz Liebe, ganz Treue, ganz opfervolle Hingebung. Wie der Gott Frankreichs die Jungfrau von Orléans, so erwählt hier der Gott der Ehen sein „zitterndes Geschöpf". Aus dem schwachen Gefäß glüht die ewige Flamme, strömt die Alles besiegende Kraft; nicht die Jungfrau dort, die Gattin hier machen mit ihrem schwachen Menschenwillen und -Können das Unmögliche möglich: ein Höheres spricht und handelt aus ihnen. Nicht die sechs Fuß hohen Heroinen verkörpern die Schillersche Jeanne d'Arc am Glaublichsten, nicht die wilden Mannweiber den Beethoven'schen Fidelio. Leonore Floreſtan wäre längst zusammengesunken, wenn nicht der

Stern des Glaubens über ihr schiene. Sie fühlt sich „müde“ und fleht brünstig, die Hoffnung möge sie nicht verlassen. Das ist sie, so tönt ihre Seele, wie das Horn, welches das Adagio so unsagbar ergreifend einleitet, mild, voll, erfüllt von einer Macht, die mehr als ihre Kraft und ihr Wille ist. „Komm o Hoffnung!“ — jede Note ein Weib, das nur ein Ideal über seine Grenzen hinausführen kann. Je zarter, je inniger sie auch dem Auge erscheint, desto größer erscheint ihr Opfer, desto rührender, erschütternder wird das immer wieder erneute Zusammenfassen all ihrer Nerven zur großen That. Auch wenn sie zum ersten Male die Bühne betritt, ist sie mehr zaghaft als sicher. Wenn sie sich mit den drei Genossen ihres ärmlichen Lebens zum Canon vereinigt, ist ihr erstes Wort „Wie groß ist die Gefahr!“, und unsere Vorfahren wissen davon zu erzählen, wie Maria Malibran, erschöpft von der Last der schweren Bütte, die sie heimgetragen, sich im Hintergrund an eine Mauer gelehnt, mit einem Blick voll unsäglichen Seelenleids und einem Weh in der Stimme, als gäbe es statt gesungener Worte nur gehauchte Seufzer. Im Terzett setzt sie zwar, da es nun gilt, beherzt zu sein, und die Aussicht sich endlich öffnet, mit Kraft ein „Ich habe Muth!“, wenn sie aber, der guten Marcelline und ihrem Vater unverständlich, im Doppelsinn von den hohen Leiden singt, die die Liebe für hohen Lohn ertragen kann, wendet sie sich sofort nach Moll und an die Stelle des Jauchzens, das die Andern erwarten müßten, tritt ein schmerzlicher Aufschrei. Jede Gelegenheit, wo sie sich mit ihrer Seele allein weiß und glaubt, erpreßt ihr einen Seufzer. „Wie lang bin ich des Kummers Beute“ ruft sie — wieder ist es die Hoffnung, die sie aufrecht halten muß; und wenn sich am Schluß die arglose Marcelline der „süßen Thränen“ der Liebe freut, wie ergreifend contrastirt dann mit diesem sonnigen Glück die unterdrückte Klage „O bittre Thränen“, das eine Welt voll Qualen verbergende des neben dem d der vermeinten fröhlichen kleinen Braut.

Noch hundert andere Belege könnten dafür sprechen. Immer wieder erschließen uns Componist und Textdichter das weiche überquellende Gemüth der Dulderin. Selbst als ihr Rocco die Erfüllung ihres sehnlichsten Wunsches, den Kerkermeister in die verborgenen

Gewölbe zu begleiten, meldet, ist ihr Herz nicht gegen den Rückprall des Schmerzes gepanzert. Nur mühsam unterdrückt sie ihre Thränen. „Mir scheint, er weine" sagt der Alte, und ob sie es gleich leugnet, schluchzt es doch aus einem ihrer Worte so hörbar, daß es uns selbst das Wasser in die Augen lockt. Ich kann mich in der Auffassung der Stelle irren, weiß aber, daß mich keine gequälte Auslegungssucht, sondern der unmittelbarste sinnliche Eindruck dazu geführt hat, der sie mir bei jedem Hören aufs Neue bestätigt. Es ist die Antwort Leonorens auf die Frage des Alten „Auch dir ist schaurig, wie mich däucht?" — „Ich bin es nur noch nicht gewohnt". Man beachte, wie schon aus den ersten Noten ein mit dem schlichten Wort in gar keinem Verhältniß stehender Gefühlsinhalt hervorbricht; der Ton sagt hier mehr, unendlich viel mehr, als die Rede, ja, er straft sie Lügen und öffnet wider Willen alle Schleusen des Herzens. Denn bei der Wiederholung der Worte wird der Andrang der inneren Bewegung so mächtig, daß sich die richtige Betonung plötzlich verschiebt. Dieser logisch unmotivirte, fast hervorgestoßene Accent auf dem „bin" („Ich bin es nur noch nicht gewohnt"), dem in den gleichmäßigen herabsinkenden Achteln eine Wendung folgt, als versagte die Stimme, ist mir stets als eine psychologische Offenbarung von höchster Herrlichkeit erschienen. Freilich muß sie wie alles Schöne nachempfunden werden, denn beweisen läßt sie sich nicht. Wer aber je einem gepreßten Herzen gegenüber gestanden, von unterdrücktem Schluchzen aufgehaltene Worte gehört hat, das jähe Hervorquellen der Seufzer- und Thränenfluth, das ein vielleicht ganz gleichgültiges gerade gesprochenes Wort trifft, beachtet, der wird die seelische Wahrheit dieses kleinen Zuges entdecken und bewundern müssen. Eine blos falsche Declamation ist es keineswegs, denn Anfangs heißt es in voller Ausathmung „Ich bin es nur noch nicht gewohnt" — erst beim zweiten Male erhält das „bin" den Ton und klanglos sinken die übrigen Worte von den Lippen. Es ist also — künstlerische „Absicht" trifft das Unmittelbare solcher Eingebungen nicht — künstlerischer Wille, jener Wille, der sich nicht aus einer ganzen Reihe von Entschlüssen, Vorsätzen und Thaten zusammenstellt, sondern der mit einem Schlage

erzeugt und geboren ist. Mit sinnlichen Organen faßt der Künstler die Außenwelt auf: er sieht, er hört, um geläutert, vom Zufälligen befreit, im Kunstwerk wiederzuspiegeln, was er wahrgenommen. So ist dieser Zug gesehen und gehört; lebte der Künstler den Vorgang, den er darstellt, innerlich wahrhaft mit, dann drängte sich ihm diese Beobachtung von selbst auf, und ehe er davon wußte, schmolz sie sich ihm in Töne um.

So ist es denn auch nur natürlich, daß die Retterin, wenn sie ihr rührendes Werk vollbracht hat, für einige Augenblicke kraftlos zusammensinkt; ja, es würde gegen alle Natur sein, thäte sie es nicht. Dieser furchtbaren Anspannung der Kräfte, dieser Verleugnung der Schwäche und Zaghaftigkeit des Weibes mußte eine Ermattung folgen. Sie anzudeuten aber genügte dem Meister. Anfangs (1805 und 1806) bezeichneten Partitur und Clavierauszug sie noch aufs Deutlichste. „Pizarro stürzt ab, Rocco ihm nach, Leonore will ihn zurückhalten, er entwindet ihr die Pistole, sie sinkt mit einem Schrei bewußtlos nieder." Dann folgte (1805) ein langes, 1806 gekürztes, 1814 zum Heile gänzlich beseitigtes Recitativ, das musikalisch wohl nur darum so matt ist, weil es psychologisch unmöglich ist. Hier gab es nur eins oder das andere: entweder bricht der Geist unter den erlebten Schreckniſſen zusammen und beginnt zu schwärmen — dann vermag er sich aber auch nicht zu dem freien königlichen Triumph des Duetts aufzuschwingen; oder er überwindet sie nach kurzer Pause und schwebt gerettet über dem dunklen Abgrund. Wie Beethoven dem Textdichter zuerst gefolgt war, irrte er auf falscher Fährte. Leonorens halb bewußtlose Rufe „Gebt, ach gebt ihn mir", Floreſtans Tröſtungen „Sieh Floreſtan, sieh seine Ketten, sieh Leonore, den Gemahl" — sie rühren und treffen uns nicht halb so stark wie das kurze gesprochene Wort, das endlich über diese Tiraden siegte, um sogleich den wunderbarsten aller Töne zu weichen. Sobald der Gouverneur aus der Kerkernacht dem Tag und seinem Gericht entgegengeführt ist und die Gatten allein sind, bricht der Jubel der Wiedervereinigten in dem Hymnus aus, der in seiner voll dahinrauschenden goldigen Tonfluth noch die entzückendsten Kleingebilde

mit sich führt: die überglücklichen, fast kindlichen Fragen „Du bist's?", „Ich bin's" mit der Umkehr bei der Wiederholung im Munde Florestans und Leonorens, das Stammeln der Liebe, das zärtliche Verweilen auf der Fermate bei dem Aussprechen der theuren Namen, das ganz verlorene, gleichsam mit geschlossenen Augen im Pianissimo gesungene „O namenlose Freude" bis zur triumphirenden Wiederkehr der wunderbaren Hauptweise. Selbst die Wiederholung „O namen-namenlose Freude" ist eine Schönheit, ein ungemein bezeichnender Ausdruck für die alle Grenzen überschreitende Glückseligkeit, und doch hat sie im Grunde nur aus einer Noth eine Tugend gemacht. Stammt das Motiv doch aus dem Entwurf einer nie vollendeten Jugendoper Beethovens, und lauten die ihm dort untergelegten Worte doch „Nie war ich so froh wie heute", die sich, wenn man den Auftakt, das „O!" wegläßt, der Melodie ungezwungen fügen. Daß das Duett aber in jenen Tagen gar nicht gefiel, zeigt, wie unstichhaltig der erste künstlerische Eindruck sein kann und wie sich die Ansprüche an die Fülle und Stärke der musikalischen Ausdrucksmittel gesteigert haben. So hält z. B. der Berichterstatter der Allgemeinen Musik-Zeitung die Charakteristik des Duetts für „auffallend verfehlt", besonders darum, weil „das immer laufende Accompagnement in den höchsten Violincorden eher lauten wilden Jubel ausdrücke, als das stille, wehmüthig tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben". Man kann es begreifen, daß im Gegensatze zu uns Neueren, die durch Wagner an die stärksten Ohrreize gewöhnt sind, den damals Lebenden, die an die weise Entsagung Mozarts, an die kühle Zurückhaltung Cherubinis gewöhnt waren, die Begleitung des Duetts über das Maß hinauszugehen schien — aber wie kann man an dieser Stelle, in dieser Lage ein elegisches Tonstück erwarten und verlangen! Gewiß werden Mann und Weib bei diesem Wiedersehen reichliche Thränen vergossen haben, Thränen, die alles vorangegangene Leid noch einmal leuchtend wiederspiegeln, aber die Wonne der Vereinigung trocknet sie bald; sie mögen wiederkehren, wenn den Beiden Zeit und Besonnenheit bleibt zurückzudenken, aber in diesem Augenblick kennt die Seele nur ein Gefühl: „Wir haben

uns wieder", und was im wirklichen Leben vielleicht wortlos in Kuß und Umarmung, in immer erneuertem Anschauen der lang entbehrten Züge untergegangen wäre, das muß in der Musik, ihrem Wesen nach, voll und sieghaft ausklingen. Trotzdem fehlen diesem Jubel die kleinen Schattirungen der Wehmuth nicht, und wer einen bacchischen Dithyrambus in ihm zu finden glaubt, der hat die oben bezeichnete geflüsterte Stelle nach den Fermaten „O Leonore!" „Florestan!" nicht verstanden. Eine Äußerung im Berliner „Freimüthigen", deren Autor den Werth eines Kunstwerkes nach den Cassenrapporten zu beurtheilen scheint („Eine neue Beethoven'sche Oper „Fidelio oder Die eheliche Liebe" gefiel nicht, sie wurde nur einigemal aufgeführt und blieb gleich nach der ersten Vorstellung ganz leer") sei nur beiläufig erwähnt. Man schreibt sie Kotzebue zu und sie würde seiner Flachheit alle Ehre machen.

In einer andern Beziehung könnte man dem kalten Kritiker der Musik-Zeitung nicht Unrecht geben, freilich, wie wir sehen werden, nur unter einer Bedingung, die für ihn nicht zutrifft. Er schüttet zwar das Kind mit dem Bade aus, wenn er so schlechtweg sagt „Die Chöre sind von keinem Effect und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuß der freien Luft bezeichnet, ist offenbar mißrathen", aber ich müßte ihm in Bezug auf diesen letzten Chor (die beiden Finales erhielten erst im Jahre 1814 ihre jetzige Gestalt) beistimmen, wenn die Situation in der ersten „Leonore" schon die des späteren „Fidelio" gewesen wäre. Man erinnere sich aber, daß der Spaziergang der Gefangenen in der ersten Bearbeitung etwas Alltägliches, jedenfalls so Gewöhnliches war, daß der Gouverneur sich darüber nicht im Mindesten entrüstet: ein Umstand, der sich mit dem Jahre 1814 gründlich änderte. Jetzt erweist Rocco den Armen eine ungewöhnliche Wohlthat. Ändert das die Sachlage nicht völlig? Müssen die Empfindungen der Eingekerkerten, die nach jahrelanger Entbehrung zum ersten Male wieder blauen Himmel sehen, reine Lüfte athmen, nicht ganz andere sein, als wenn sie herkömmlich in stumpfer Gewohnheit in ihrer Freistunde über die Wälle, durch den Garten geführt werden? Wie ist es möglich, daß ein Mann wie

Beethoven dieſen klaftertiefen Unterſchied überſah und den Chor ließ, wie er ihn 1805 componirt hatte, von kleinen Varianten abgeſehen? Und was haben wir jetzt? Die kurze Orcheſter-Einleitung iſt zwar wundervoll: dies Taſten und Schleichen, dieſe Dämmerung des Empfindens, dieſe Verſchleierung der Sinne, in die nun plötzlich, faſt beängſtigend, der helle Tagesſchein bricht — das iſt mit den drei Accorden auf dem lang gehaltenen B und F des Baſſes auf das Sinnfälligſte ausgedrückt. Aber dieſem halb traumverlorenen Wandeln folgt nun plötzlich mit dem Eintritt der zuerſt im Cello auftretenden begleitenden Sechzehntelfigur zu viel geſammelte Kraft, Ordnung und Ruhe, und der ganze Satz bleibt, blos als Muſikſtück betrachtet, wundervoll, im Übrigen fortan mehr ſchön als charakteriſtiſch, zu geglättet für den ungewöhnlichen Vorgang, zu ſtiliſirt für den jähen Wechſel im Geſchick der Unglücklichen, deren Herz, wenn es in ihrem Leid für Schmerz und Freude nicht abgeſtumpft iſt, bei dem Anblick des lange verſagten Lichtes nach der erſten ſchmerzvollen Gewöhnung unregelmäßiger ſchlagen, lebhafter überwallen müßte. Ein meiſterhaftes Männerquartett — aber mehr Corpslied als dramatiſcher Chor, vortrefflich für die erſte, nicht erſchöpfend für die letzte Geſtalt der Oper. Mit dieſem Charakter ſteht für mein Gefühl auch die malende Nuance des Satzes „Der Kerker eine Gruft" mit dem klirrenden und raſſelnden Triller auf dem es nicht im Widerſpruch — das parallele „Nur hier — nur hier iſt Leben" hebt ohnehin ſeinen Effect wieder auf und wirkt ganz liedartig. Am Dramatiſcheſten wird er nach dem rührend ſchönen Tenorſolo in G-Dur. „O Hoffnung — Rettung!"; wie bezeichnend iſt hier das Stocken, das Hervorſtoßen der Worte, das Anſchwellen der Stimmen, denen ſich ein machtvolles Fortiſſimo des Orcheſters zugeſellt — „O Freiheit, Freiheit, kehrſt du uns zurück!"; wie ſchön auch das ſcheue Geflüſter nach der erſten Unterbrechung durch den lauſchenden Offizier, wie glücklich beobachtet, daß, vom Zwang befreit, die Gemüther ſich allmählich doch wieder entladen und von dem Pianiſſimo und Piano, womit ſie ihren Sang aufs Neue anſtimmen, zu einem kräftigen forte und sforzando gelangen. Aber die zweite Unter-

brechung durch den Horcher ist dramatisch betrachtet nichts weniger als ein Gewinn. Man hat fast den Eindruck, als zeigte er sich nur, um den Gefangenen Gelegenheit zu geben, ihre Mahnung „Sprecht leise" zu wiederholen und sich so, flüsternd, zu entfernen. Gewöhnung und die Verehrung für Beethoven haben uns alles dies theuer gemacht, und, sieht man von dem scenischen Vorgang ab, so bleibt zur Bewunderung genug. Dennoch glaube ich, daß ein anderer genialer Componist (von den Neueren möchten für eine solche Aufgabe wohl nur Wagner und Brahms in Betracht kommen) durch die veränderte Situation zu einem ganz anders gearteten Tonstück inspirirt worden wäre, und ich möchte fast glauben, daß der spätere Beethoven, der Meister der großen Messe und der neunten Symphonie, seiner Aufgabe zum zweiten Male in ganz anderem Sinne, mit ungleich tieferem Eingehen in die Situation, dramatischer, herber und wehmüthiger, freudvoller und leidvoller zugleich gerecht geworden wäre. Schade nur, daß dergleichen Vermuthungen immer unbewiesen bleiben müssen! Wie hebt sich aber schon der Fidelio von 1814 gewaltig über die Leonore von 1805 und 1806! Und liegen nicht alle seine Vorzüge vor der ersten Fassung eben auf diesem, dem Chor der Gefangenen noch nicht völlig erschlossenen dramatischen Gebiet?

Wie anders der Schlußchor des ersten Actes in der Treitschkeschen Dichtung, der Fassung von 1814, also der jetzigen Gestalt mit dem Quintett der Solisten! Die Anwesenheit des harten Unterdrückers dämpft die Klage; wußten die Armen doch auch von vornherein, daß die ihnen beschiedene Gunst nicht von langer Dauer sein konnte! Ihrer Lage und ihrem Seelenzustand wird darum die schlichte, gehaltene Wehmuth der Töne „Leb' wohl du warmes Sonnenlicht" mit der so bezeichnend absteigenden Figur „Schnell schwindest du uns wieder!" auf das Schönste gerecht: die herrlichste Unterlage für den unvergleichlichen, bei aller Einheitlichkeit der Gesammtstimmung alle Einzelheiten, alle Gestalten so deutlich von einander abhebenden Bau. Wie contrastirt mit dem leichten Mitleid der Marcelline, die, das Herz voll von ihrem Liebesglück, bei dem Gedanken an die den Gefangenen *versagten* Freuden der ihr

beſchiedenen gedenken und eine anmuthige, faſt heitere Triolenpaſſage ſingen kann — wie contraſtirt damit Leonorens unterdrückter Racheruf („Den Frevler!"), die dumpfe Furcht des Alten, Pizarros kurz angebundenes Commando, Jacquinos rathloſe Neugier. Und welch' ein lauterer Sinn ſpricht aus den letzten Takten des Finales, die, ganz wie bei Floreſtans Arie, anſtatt das Muſikſtück mit einigen geräuſchvollen Schlägen zum Abſchluß zu bringen, das muſikaliſche und ſceniſche Bild leiſe und langſam auflöſen!

Braucht es geſagt zu werden, daß während dieſer Scene die Bühne nicht dunkel werden darf? Und doch wird ſie es faſt in ganz Deutſchland, vermuthlich weil die Gefangenen dem „warmen Sonnenlicht" Lebewohl ſagen. Als könnte ſich dieſer Abſchied auf etwas Anderes als die Rückkehr in die Kerkernacht beziehen! Nach des Gouverneurs ausdrücklichem Befehl ſteigt Rocco mit Leonoren ſofort (womöglich noch vor den Augen des Publikums) in das Gewölbe hinab („Nun, Rocco, zög're länger nicht, ſteig' in den Kerker nieder"), um die Ciſterne frei zu legen, der zweite Act ſchließt ſich alſo unmittelbar an den erſten! Bräche die Nacht herein — wie könnte dann des Miniſters Wagen auf der Straße von Sevilla bemerkt, wie könnte das Trompetenſignal mit Fug und Recht gegeben werden? wie könnte ferner die Schlußſcene der ganzen Oper in dieſem Falle am hellen Tage ſpielen, wie es doch überall geſchieht und ſchon aus inneren dramaturgiſchen, faſt möchte man ſagen decorativen Gründen geſchehen muß? Nur ein Mißverſtändniß kann dieſe ſinnloſe Anordnung verſchuldet haben, und nur die Gedankenloſigkeit konnte ſie von Jahr zu Jahr von Bühne zu Bühne ſchleppen und bewahren!

Von ganz anderem Schlage iſt das zweite Finale, deſſen endgültigen Text wir ebenfalls Treitſchke verdanken. In völligem Gegenſatz zum erſten verzichtet es auf die Unterſcheidung der Einzelnen und läßt alle Herzen und Lippen in dem einen großen, immer gewaltiger anwachſenden Gefühl des Dankes und des Jubels zuſammenklingen. Durchaus orcheſtral und ſymphoniſch gedacht nimmt es beſonders im Presto molto auf die Leiſtungsfähigkeit

der Singſtimmen und die Declamation keine Rückſicht mehr. Von dem ſelig ſchönen Enſemble an „Du prüfeſt, du verläßt uns nicht“ bis zum Ende iſt das Ganze ſo hinreißend, ſo groß, der Unterſchied von dem erſten Finale ſo offenkundig und ein ſo glänzendes Zeugniß für die Tiefe und Feinheit der Conception des Meiſters, daß man, von dem vollen Strom davongetragen, nicht daran denkt, auch nur etwas könnte und müßte anders ſein. In dem mittleren Satz, der mit den erſten Worten des Miniſters beginnt, kommt das Détail und die Declamation freilich doch zu kurz: ein entzückender Zug iſt es zwar, daß auf die philanthropiſchen Begrüßungsworte Don Fernandos der Chor ſich nicht beherrſchen kann und dem edlen Manne, der der Gerechtigkeit des Königs ein ſo glorreiches Zeugniß ausſtellt, mit einem lauten Evviva! die Tücher und Mützen ſchwenkend in die Rede fällt („Heil ſei dem Tag!“); aber der Miniſter ſelbſt wird, nachdem er ſeine milde Melodie zweimal an den Mann gebracht, von nun an jeder Wirkung beraubt. Sowohl die Einführung Floreſtans als die Vorſtellung Leonorens iſt mit einer Haſt behandelt, die dem Spiel, geſchweige denn dem Vortrag, nicht einmal den dürftigſten Raum läßt. Das Wort des Rocco „All Erbarmen vereine dieſem Paare ſich“ iſt ſogar unverſtändlich bis zur Unbegreiflichkeit behandelt; und was ſoll auch der größte Sänger und Schauſpieler mit den Worten des Miniſters „Gefeſſelt, bleich ſteht er vor mir“ anfangen? Einen kargeren Ausdruck für das Gefühl, das den würdigen Helfer in höchſter Noth bei dem Anblick des unter ſchändlicher Willkür mißhandelten Freundes überkommen muß, kann es nicht geben. Gerade dieſer überaus wichtigen, neu auftretenden, den Knoten löſenden Figur gereicht dieſe Eile, dieſe Unſangbarkeit, dies Mißachten des Wortes zum beſonderen Nachtheil — die Übrigen leiden nicht darunter, und in Bezug auf Pizarros Strafe und Marcellinens drollige Enttäuſchung iſt die Kürze der Behandlung ſogar ein Gewinn. Setzt aber nur erſt der F-Dur-Accord mit dem $^3/_4$ Takt des Sostenuto assai ein — dann iſt Alles wieder vergeſſen — ein breites ſonnenbeleuchtetes Land öffnet ſich vor uns, in weiter blauer Ferne verſchwimmend, und willenlos geben

wir uns dem Gewaltigen, der uns dieſe Reiche erſchließt, gefangen. In dieſer Scene, der einzigen im „Fidelio“, dürfte auch das Auge geſättigt werden. Freie Luft, freier Himmel, über die Feſtungswälle hinweg der Blick auf die ſpaniſche Ebene — Licht und Farbenfluth nach all dem Dunkel, Freiheit nach der langen Kettenqual!

Kann es nun, wenn man den innerlich ſo übermächtigen Stoff der Oper überblickt, noch zweifelhaft ſein, daß die E-Dur-Ouvertüre, die faſt in allen Theatern das Werk eröffnet, für ſeine Geheimniſſe nicht die richtige Zunge beſitzt, daß man darum wohlthut, an ihre Stelle die Ouverture in C-Dur, die ſogenannte große Leonoren-Ouverture zu ſetzen, die man, einem eingebürgerten Brauch folgend, im Zwiſchenact zu ſpielen pflegt? Die E-Dur-Ouverture verdankt lediglich praktiſchen Erwägungen ihre Entſtehung. Beethoven, der ſich nicht Genüge thun konnte, rang nach der richtigen Form, und als er ſie gefunden, mußte er ſich ſagen, daß ſie den Theatermuſikern eine zu ſchwierige Aufgabe ſtellte; darum ſchrieb er zu guter Letzt noch die leicht ſpielbare E-Dur-Ouverture. Zudem war die C-Dur-Ouverture, die dritte, d. h. eigentlich die zweite, die durch eine Umarbeitung für die Aufführungen von 1806 zur dritten wurde, von dem muſikaliſchen Durchſchnittspublikum „abgelehnt“ und in unerhörter Weiſe verläſtert worden. Der Berliner „Freimüthige“ leiſtet auch hierin das Höchſte. „Vor Kurzem,“ berichtet er, „wurde die Ouverture zu Fidelio im Augarten gegeben und alle parteiloſen Muſikkenner und Freunde waren einig, daß ſo etwas Unzuſammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes ſchlechterdings noch nie in der Muſik geſchrieben worden ſei. Die ſchneidendſten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Poſthornſolo (!) gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs [ſoll wohl heißen „des Miniſters“] ankündigen ſoll, vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck.“ Hat Cherubini wirklich die ihm zugeſchriebene Äußerung gethan, er vermöge wegen Bunterlei von Modulation die Haupttonart der Ouverture nicht zu erkennen, dann

hat auch er durch den Tadel, der mehr noch in dem lag, was er verschwieg (denn sein unumwundenes Lob würde der höfliche Franzose nicht zurückgehalten haben), das Schicksal der Ouverture besiegeln helfen. Jedenfalls trugen diese Umstände mit dazu bei, sie zu beseitigen — kurz, Beethoven gab diese Meisterschöpfung daran und ersetzte sie durch das E-Dur-Stück, das, unfraglich mit dem Stempel eines großen Musikers gezeichnet, doch der großen Seele des „Fidelio" nur in gewisser höflicher Entfernung, mit vornehmer Reserve nahe kommt. Es athmet Cherubini'sche Noblesse und Kühle, besonders im Allegro, schlägt nur in dem einleitenden Adagio Töne tieferer Rührung und zitternder Bewegung an und jubelt mehr laut als innig und hingerissen im Presto. Fein und edel, aber ohne Macht und Fülle, in den Thematen und der Instrumentation. Besäßen wir keine andere Einleitung, so müßten wir sie dankbar hinnehmen und hätten noch immer Grund genug zur Freude. Da aber die bessere vorhanden ist, ist es geradezu thöricht, nur um der lieben Gewohnheit willen immer aufs Neue zum Nothbehelf zu greifen. Die Ouverture in C-Dur ist dagegen das ganze Drama im Kleinen, sie athmet alle Schauer der Angst, Erwartung und Hoffnung; sie trifft, indem sie das Thema der Arie des Florestan „In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir geflohn" in die Mitte stellt und nach allen Seiten variirt, den Kern des Ganzen und redet durch die gedämpften Geigen, die ihre wehmüthigen Schleier über das Thema breiten, von diesem Glück als von einem fernen, getrübten, nach dem die Sehnsucht, fast schon resignirt, zurückblickt. Sie stellt uns mit dem einzigen Effekt der mitten in die wachsende Erregung der Tonfluth schmetternden Trompete mit beiden Füßen in die bewegte Handlung, in die Krise der Kerkerscene, in der das höchste Entsetzen und das stürmische Entzücken sich die Hand reichen, und sie erweitert in dem sieghaften, alle Thore des Herzens öffnenden Jubel des Schlusses die selige Freude der wiedervereinigten Gatten zu einem Dithyrambus der ganzen Menschheit. Wie in dem Finale der Oper gleichsam Menge auf Menge heranwallt und mit einem Anklang an den Schiller'schen Hymnus der Weltenharmonie, das Lied an die Freude „Wer ein

holdes Weib errungen, ſtimm' in unſren Jubel ein", die Luſt ihre Kreiſe über die Gefängnißmauern, über Sevilla hinaus weit und weiter zieht, ſo klingt es auch aus dem Schluß der Ouverture wie ein Jauchzen aller Menſchenkinder über das Schönſte, was die Erde kennt, zwei treue Herzen, die Kerker und Tod nicht trennen konnten, über die Liebe, die alle Leiden trägt, alle Hinderniſſe überwindet. Eine ſolche Tondichtung gehört an den Anfang des Werkes; neben ihrem goldlettrigen Evangelium ſchrumpft die E-Dur-Ouverture zu einem Miniaturbüchlein mit Diamantſchrift zuſammen. Nun läßt ſich ja freilich ſagen, daß man im Zwiſchenact ein ſo ernſtes, tiefes Kunſtwerk ſchon darum ruhiger genießt, weil man durch den taktloſen Theil des Publikums, der im Theater zu ſpät zu kommen pflegt, in der Mitte der Oper nicht geſtört wird. Aber was wäre das für ein Grund! Die Kunſt hat ſich nicht nach der Proſa des Daſeins, nach einem ungebildeten Pöbel zu richten. Man verſchließe dieſem die Thüre, ſobald die Muſe zu reden begonnen hat. Einige Bühnenleitungen haben ja auch bereits mit Glück zu dieſer Maßregel gegriffen, und ein oder das andere Theater (von München iſt es mir bekannt) giebt der C-Dur-Ouverture den einzig ihr gebührenden Platz. Und ſei es immer, daß man dieſe nach dem erſten Act zu hören geſammelter, zu genießen fähiger iſt, ſo bleibt doch der Nachtheil, daß unmittelbar nach dieſem übergewaltigen Orcheſterſatz ein zweiter, in ſeiner Art nicht minder bedeutender und charakteriſtiſcher, die F-Moll-Introduction folgen würde, die alles Grauen der Grabesnacht, den verlorenen Seufzer, den verhallenden Schrei in ſich birgt. Je angeſpannter der Hörer der Ouverture folgte, deſto weniger wird die Introduction ihre eigene Wirkung erreichen. Man iſt nicht ſofort bereit, nachdem man mit den Gatten in der C-Dur-Ouverture frohlockte, nun plötzlich in den Kerker zurückgeführt zu werden, deſſen Schrecken man ſchon überwunden glaubte. Das Allerthörichteſte bleibt es freilich, zu den beiden Ouverturen noch eine dritte zu ſtellen (die erſte, von Beethoven componirte, nach Schindlers Bericht vom Componiſten ſelbſt gern aufgegebene, von befreundeten Kennern für zu leicht befundene, als poſthumes Werk Op. 138 erſchienene, die

Marx in seiner Beethoven-Biographie seltsamer Weise als Einleitung der Oper allen übrigen vorzieht), diese in den Zwischenact und die große C-Dur-Ouverture nunmehr in die Verwandlung nach dem Kerker zu verlegen. Man denke! Die Handlung in nuce, mit den Mitteln des Orchesters, nachdem man sie pochenden Herzens mit Auge und Ohr durchgelebt! die Trompetensignale in der Ouverture, nachdem man ihren erlösenden Klang schon vernommen, als Leonore das Pistol auf des Mörders Brust setzte. Das heißt uns einen Führer geben, nachdem wir den Weg bereits zurückgelegt. Vom rein musikalischen Standpunkt würde man freilich das Meisterwerk der C-Dur-Ouverture auch an dieser Stelle noch, wie überall, genießen; das Theater ist aber kein Concertsaal, und vom Dramatischen entfernt sich jene sinnlose Anordnung himmelweit.

Marx äußert in seiner, an und für sich betrachtet geist- und empfindungsvollen Lobpreisung der ersten Ouverture, es sei ein wundervoller Ouverturengedanke, vor dem Leid das Glück zu schildern. Er vergleicht sie dem „Sonnenschein vor Unwetter, der neue Heiterkeit nach der gefahrvollen Umdüsterung verheißt", und er deutet gelegentlich an, daß solche „Vorausnahmen aus der Oper", wie sie die große Leonoren-Ouverture, die Ouverturen des Don Juan und der Weberschen Opern bringen, von zweifelhaftem Werthe seien, da sie von Dingen redeten, deren Bedeutung wir (wie die des Trompetensolos) noch gar nicht verständen. Ganz recht! Aber kann eine Ouverture, die, im Theater gehört, buchstäblich auf das Kommende vorbereiten muß, ihren Zweck besser erfüllen als durch die Stimmung der Gemüther auf ganz den nämlichen Ton, den die Oper anschlagen will? Ein heiteres, auch im Schmerz anmuthiges Bild, wie es die erste Ouverture entrollt, lenkt die Erwartungen völlig vom Ziele ab, und keiner der Zuhörer wird es gleichsam als die Vorgeschichte der Oper auffassen, auch dann nicht, wenn er sich am Ende des Werkes die Ouverture in die Erinnerung zurückrufen sollte. Nicht dem voraufgegangenen, sondern dem kommenden Bestande des Werkes dient eine Ouverture. Auch daß sie die „thatarme Oper" dadurch, daß sie uns „die Strebungen vorher mit ihrem schreck-

vollen Anlaß erzählt", ergänze, vermag ich nicht einzusehen. Was können wir denn im besten Falle aus der Ouverture mehr als aus den allgemein gehaltenen Worten Floreſtans erfahren: „Wahrheit wagt' ich kühn zu ſagen, und die Ketten ſind mein Lohn"? Zwar iſt mir wiederholt die Anſicht begegnet, dem „Fidelio" fehle gleichſam der erſte Act (wohl richtiger das „Vorſpiel"), der uns über Floreſtans Oppoſition gegen Don Pizarros Machinationen aufkläre und dieſe und die Gefangennahme des Wahrheitsfreundes ſelbſt auf die Bühne bringe — ich geſtehe aber, daß mir ein politiſcher Parteienkampf, der möglicherweiſe einem ganz proſaiſchen Anlaß entſprungen iſt, auch nicht das geringſte muſikaliſche und nur ein untergeordnetes dramatiſches Intereſſe zu beſitzen ſcheint und daß es mir für die Zwecke der Oper vollſtändig genügt, Floreſtan als den Märtyrer für ein Ideal kennen zu lernen, das durch Liſt und Gewalt verkümmert wurde. Ja, die tiefe Innerlichkeit des Werkes würde durch die umſtändliche Behandlung dieſer äußerlichen Verwicklungen nur Schaden gelitten haben. Meyerbeer hat uns ja „hiſtoriſche Opern" beſcheert und er hat das geſchichtliche Colorit mit all ſeiner künſtleriſchen Schlauheit muſikaliſch zu umſchreiben verſucht. Aber was will uns die Sitzung des Liſſaboner Raths in der „Afrikanerin", was die Staatshandlung in den „Hugenotten" bedeuten? Sie ſind öde und leer — das Duett Raouls und Valentinens aber, trotz einiger Haken das Beſte, was Meyerbeer je geſchrieben, wird bleiben. Kämpfe des Herzens bleiben das A und O aller muſikaliſchen Dramatik — die Geſchichte iſt wie jeder rein äußerliche Vorgang nur Hülle für dieſen Kern. Freier hat ihn Keiner gelegt als Beethoven im „Fidelio". Selbſt auf die muſikaliſche Atmoſphäre der Umgebung ſeiner Geſtalten hat er verzichtet. Wir leben mit ihnen in keiner tönenden Welt von Zauberweſen, von Najaden und Dryaden, von Feen und Elfen, von Meeresrauſchen oder Walbduft, von Tanz und Spiel und dem Kerzengeflimmer einer Ballnacht. Wir hören nur eins: das Pochen eines Herzens, wie reiner, größer, glühender für alles Gute kein anderes auf der Erde geſchlagen hat!

IV.

# Carl Maria von Weber.

## Der Freischütz.

Eine alte unheimliche Sage, eine jener zahlreichen Gestaltungen des uralten Themas von der Gewinnung einer unschuldigen Seele durch die höllische Macht um irdischer Vortheile willen, wie wir sie ähnlich, von dichterischer Hand geordnet, in dem »Spiritus familiaris« der Droste-Hülshoff, in Hauffs „Märchen vom kalten Herzen" kennen. An die böhmischen Wälder knüpft sie sich, an eine schauerliche Schlucht, die Wolfsschlucht, in der grauenvolle Erscheinungen, teuflische Fratzen ihr Wesen treiben, in der ein Sturmwind tobt, der das Laub der Bäume nicht bewegt, und Stimmen ertönen, bei deren Klang dem Hörer das Mark gefriert. Dort hat der Böse einen seiner Throne, der „wilde Jäger" haust dort und fährt wie der seiner Herrschaft beraubte Wotan mit seinem Troß und seiner Meute um Mitternacht durch die Wolken. Dort wirbt er arglose Neulinge für sein verdammtes Heer durch den spukhaften Guß von sieben Kugeln: Freikugeln, die ein jedes Ziel treffen, schwebe es auch, dem Auge entrückt, hoch in der Luft, sei es auch meilenweit von seinem Schützen entfernt. Aber nur auf sechs Kugeln erstreckt sich dieser zauberhafte Segen — die siebente gehört dem Satan und er lenkt sie, wohin er will. Dieser Macht, diesem Bündniß verfällt auch ein junger Bursche, der, um die Geliebte zu gewinnen, einen Probeschuß zu bestehen hat und sich, sonst der tüchtigste von allen, plötzlich um jede Gunst des Glücks betrogen sieht. Auf der Jagd, beim Sternen-

schießen, überall fehlt er und schon glaubt er sich die Braut verloren. So, um den Verlust bangend und halb verzweifelnd, folgt er dem Rath eines verworfenen, der Hölle bereits verfallenen Kameraden und gießt unter Anrufung des wilden Jägers die Kugeln, die er mit seinem Verführer theilt. Schon sind sechs von ihnen um der Gunst des Fürsten willen, der zum Probeschuß eingetroffen ist, verpufft — da kommt der entscheidende Augenblick. Eine Taube ist das dem Jäger gesetzte Ziel. Er drückt ab — aber statt des Vogels wälzt sich seine Geliebte, tödtlich getroffen, in ihrem Blut; der Schütze aber verfällt dem Wahnsinn und der Hölle, die nach seinem Tode ihre Rechte an ihn geltend macht. Noch bis zum dreißigjährigen Kriege hielt sich die Sage von jener Schreckensschlucht, aus der heraus die ganze entsetzensvolle Erzählung geboren ist, im Volke aufrecht. Dann schwand der Glaube und die Erinnerung und sie verfiel den Sammlern, den Bearbeitern und Dichtern — zunächst wenigstens einem, dem Leipziger Johann August Apel, der im ersten Bande seines vierbändigen „Gespensterbuchs" (Leipzig 1810—14) die Mär vom „Freischütz" den Deutschen zurückgab und, mittelbar und ohne seinen Willen, einen der größten und jedenfalls deutschesten Tondichter auf sie hinlenkte: Carl Maria von Weber.

Schon in seinen jungen und übermüthigen Jahren hatte die Wolfsschlucht ihn gelockt. Es war im Jahre 1810, als er mit einem Freunde, Alexander von Dusch, auf der Suche nach einem Libretto auf das Apel'sche Gespensterbuch stieß und in dem „Freischütz" einen „süperben Text" zu finden glaubte. Sofort entbrannte in den Beiden auch ein lebhaftes Strohfeuer. Das Scenarium wurde entworfen, Dusch wollte das Gedicht vollenden, schrieb auch einige Scenen nieder — aber der hitzige Eifer muß bald erkaltet sein. Dusch soll, wie Webers Sohn, sein Biograph, schreibt, durch „dringende Arbeiten am Vollenden" (eines Operntextes?) verhindert worden, Carl Maria von dem platten Text des „Abu Hassan" angezogen sein, den ihm ein anderer Freund, Hiemer, geschrieben und dessen Composition er denn wirklich bald vollendete. Es war zweifellos ein Glück: für das Buch und die Musik des „Freischützen",

denn als ein Anderer, ernster, gereifter, mit liebevollerer, stärker empfindender Seele kehrte er im Jahre 1817 zu der Quelle zurück. Es war in Dresden. Er erwog mit Friedrich Kind, der in einer aesthetischen Gesellschaft sein Schauspiel „Van Dycks Landleben" vorgetragen, aufs Neue seine Begierde nach einem romantischen Opernstoff und gerieth unter einer großen Schaar von zumeist märchenhaften Vorwürfen abermals auf Apel, sein Gespensterbuch und den Kugelguß in der Wolfsschlucht. Kind fing Feuer, der „Freischütz" (der bald darauf der „Probeschuß", dann wieder die „Jägerbraut" und endlich, als er zur ersten Aufführung kam, doch wieder der „Freischütz" genannt wurde) ward geschrieben und nach kaum zehn Tagen stand er fertig, das heißt im Buche, da, zu Webers großer Freude, der, ganz Eifer, ganz Wille, an die Composition ging und von dem deutlichen Gefühl belebt blieb, in eine ihm engverwandte Welt einzuziehen, die ihm leben und blühen und aus Wald und Schlucht ihre Gestalten senden würde: Geist von seinem Geist und Fleisch von seinem Fleisch.

Kind war gewiß kein großer Dichter, und das Verdienst, den musikalischen Gehalt in dem Freischütz-Stoff entdeckt zu haben, gebührt nicht ihm, sondern Weber. Was er selbst, nur auf sich gestellt, geschaffen, war nicht mehr als ein weichliches romantisches Gefasel und des Spottes Platens, der ihn im „Romantischen Oedipus" wiederholt gebraucht („Kind und Kindeskind"), kaum werth. Aber die Sage war in ihrer Einfachheit von einer erstaunlichen Kraft und, bis auf den günstigen schauspielmäßigen Schluß, der sich auf der Bühne allerdings in diesem besonderen Falle wohlthätiger und sinnvoller ausnimmt, als es der erschütternde Ausgang der Sage, könnte man ihn sich auf das Theater versetzt denken, thun würde, war kaum etwas daran zu ändern. Was Kind von eigenen Einfällen hinzuthat, der Spuk mit dem wiederholt herabfallenden Bilde, trägt deutlich die Spuren der Schicksalsdramatik und gehört nicht zu den Vorzügen des Buches: im Gegentheil. Im Übrigen muß aber doch gesagt werden, daß, wenn auch die theatralische Technik auf keiner sonderlichen Höhe steht, Kind dennoch mit dem „Freischütz" einen

trefflichen, für den Genius Carl Maria von Webers geradezu unschätzbaren und unersetzbaren Text geschaffen hatte. Auch könnte man seine Vorzüge noch ruhiger und nachdrücklicher anerkennen, wenn der eitle Mann seine Verdienste nicht selbst weit überschätzt und dem Componisten nach dem überwältigenden Erfolg der Oper seine Geldeinnahmen auf das Gehässigste beneidet hätte. Und doch war Weber seinem „Mitvater" wie ein Freund gesinnt und wie ein Freund wollte er ihm durch ein liebenswürdig angebotenes Geschenk Antheil an seinem reichlichen Gewinn gewähren. Als Kind diese Gabe aber mit schnöder Kälte zurückwies und davon redete, daß die „Componisten ein Libretto von einem Mindestfordernden kaufen und damit das Geschäft als abgethan betrachten", zog sich Weber, zwar immer noch freundlich, aber doch verletzt zurück und wies den hochmüthigen Mann darauf hin, daß ihre gemeinsame Angelegenheit als „Geschäft" in der That „abgethan" gewesen sei. Es ist ein häßlicher Flecken in der Geschichte des Werkes, und Kind, der sein „Freischützbuch" mit Webers Briefen lieber unveröffentlicht hätte lassen sollen (es erschien im Jahre 1843), ist der Einzige, dessen Andenken dadurch bemakelt wird. Auch ist es begreiflich, daß Kinds widerwärtiges Betragen Weber mehr und mehr von ihm entfremdete, bis der Spalt endlich zu weit klaffte, um wieder ausgefüllt zu werden. Immerhin bleibt es auch im künstlerischen Interesse zu beklagen. Man kann zwar nicht prophezeien, ob dem schwächlichen Kind noch einmal ein so tüchtiger Wurf gelungen sein würde, wenn er nicht einen zweiten gleich günstigen Stoff gefunden hätte — aber seine Ungezogenheit führte Weber zu Frau Helmine von Chezy, und mit dieser verglichen war Kind denn doch ein Heros. Ganz flüssige Verse, nicht ohne Wohlklang, konnte diese romantische Sykomore schreiben, aber selbst der Schatten des Dramatischen war ihr fern, und alberner, weibischer Theaterspuk trat bei ihr an die Stelle der Schicksalsmacht, die in hunderterlei Gestalten und Verzerrungen die Bühnen unsicher machte. Auf musikalische, componirbare Verse verstand sich aber Kind auch, und neben der Farce von Emmas Ring und der läppischen Entrüstung des Königs und der Ritter über Euryanthens

„Verrath" und dem unerhört frivolen Gericht, das Adolar über seine Verlobte zu halten sich anschickt, sind die Kind'schen Erfindungen in dem Libretto des „Freischützen" wahre dramatische Meisterzüge. Vollends gegen das ganze Buch, wie es mit der Urgesundheit und der poetischen Macht des Volksthümlichen und Sagenhaften dasteht, erscheint die „Euryanthe" etwa wie eine mit wallenden Tüchern sonderbar behängte Puppe, wie man sie in Gesellschaftsspielen zu Geistererscheinungen benutzt oder wie man sie auf sogenannten spiritistischen Photographien wahrnimmt.

Es bedarf nur eines einzigen Blickes auf die Gestaltung des Buches, um zu sehen, daß es auch diesmal nicht die Form der opera seria, sondern die des Singspiels, des deutschen Singspiels war, die der deutschen Opernbühne ein neues Heil brachte, ähnlich wie sie es in Mozarts größten Schöpfungen und deutlicher und erstaunlicher noch in Beethovens „Fidelio" gethan. Hier gab es keinen pomphaften Festzug: nur die böhmischen Bauern feiern ihren Schützenkönig zu den Klängen eines keck aus dem Leben gegriffenen ländlichen Marsches; hier gab es kein Ballet wie bei Gluck oder Spontini: nur ein lustiger ländlicher Walzer erklingt, nicht als besondere „Tanznummer" — o nein! er bleibt ohne eigentlichen Abschluß und verhallt, während die tanzenden Paare in der Schenke verschwinden, bis der arme, vom Schicksal verfolgte Max allein auf der Scene bleibt und aus dem fröhlichen Dreitakt eine ängstlich hämmernde, sorgenschwere Figur wird, zu deren Schlägen sich das gepreßte Herz endlich, endlich entlädt! Hier fehlen die langen, leeren Secco-Recitative — ein harmloser Dialog verbindet Gesangsstück mit Gesangsstück. Selbst ein pomphaftes Finale sucht man vergebens: in ganz scheinloser Weise schließt der erste Akt mit einer Arie, auch der zweite giebt uns kein geräuschvolles Ensemble, und erst der dritte läßt die bis zum Äußersten erregte Spannung voll und breit — wer möchte mit Wagner sagen: zu breit? — ausklingen. Statt der gekrönten Häupter, die von der Höhe ihres Thrones herab verurtheilen und begnadigen, ein gemüthvoller Duodezfürst, der mit seinen Leuten zecht und tafelt und patriarchalisch die Wirrnisse um

ihn herum schlichtet, statt pathetischer Priester ein schlichter Eremit. Sonst keine Kronen und Scepter, kein Pathos und keine äußere Würde: böhmische Bauern, Jäger und Försterskinder und in dem alten Jagdschloß zwei liebenswürdige Mädchen, die eine fromm, verzagt und verliebt, die andere immer bemüht sie zu erheitern. Es kann nichts Einfacheres geben. Aber über alle diese Menschen schlägt der deutsche Wald seinen Bogen, und dieser ist es, dessen schattige Krone dem Herzen unseres Volkes mehr gilt, als die Diademe aller Opernherrscher zusammen, aus ihm ist der Segen auf den Meister herabgeflossen, der ihn in Töne verwandelte, er hat dem Theater ein neues Leben zugeführt, von dem es bisher keine Ahnung hatte; unter seinem dämmerigen Dach hielt die deutsche Romantik ihren Einzug in die Oper.

Den Componisten hob das neue Werk mit einem Schlage auf die volle Höhe seines Könnens und stellte ihn, der bis dahin in der Oper unsicher und fast dilettantisch experimentirt hatte, plötzlich mitten unter die Meister — zur Verwunderung derer, die ihn von oben herab betrachtet hatten, zur Verwunderung selbst Beethovens, der ein Werk wie den Freischütz dem „sonst schwachen Männel" gar nicht zugetraut hatte. Diese Schwäche lag nicht in Webers Begabung, aber in der verzettelten Ausbildung, die sie erfahren und die den aufstrebenden Musiker um alle Ruhe und Reife, um die Fähigkeit zur Bezwingung großer Formen brachte. Mit dem Vater, dem unruhigen Capellmeister Franz Anton von Weber, der das Talent des Knaben frühzeitig ehrgeizig und renommistisch zu seinem und der Familie Ruhm ausnutzte, von Ort zu Ort, von Lehrer zu Lehrer wandernd, ging er schon unter die Schaffenden, als er das musikalische Abc noch nicht überwunden hatte, und schadete durch diese verfrühten, unzulänglichen Produktionen seiner Entwicklung nur noch mehr. Als vierzehnjähriger Knabe (der Vater hatte ihn um des Effects willen noch ein Jahr jünger gemacht), als ein Schüler „Haydn's", der er denn auch wirklich war (d. h. nicht des berühmten Joseph, sondern des bescheidenern Michael Haydn Schüler), schrieb er „Das stumme Waldmädchen", dessen Text ihm ein eifriger Theater-

impresario, der Ritter Karl von Steinsberg hergestellt hatte. Traut man der Biographie von Webers Sohn, so erlebte das Werk in Chemnitz, folgt man seinen allerjüngsten Bearbeitern, den Herren Pasqué und Langer, in Freiberg bei der Steinsberg'schen Truppe seine erste, anscheinend nicht sonderlich glückliche Aufführung. Chemnitz wäre dann gefolgt und hier hätte das „Waldmädchen" gefallen, während es in Freiberg eine getheilte Aufnahme fand und die Veranlassung zu einem abscheulichen Federkrieg gab, aus dem Carl Maria, der seinen Namen unter die beleidigenden, eine wohlwollende Kritik bösartig angreifenden Schriftstücke seines Vaters hatte setzen müssen, mit der langen Nase eines verlogenen und naseweisen Knaben hervorging, vielleicht nicht ohne seinem Vater im Stillen zu grollen, der ihm takt- und charakterlos diese Niederlage bereitet hatte. Dies begab sich im Jahre 1801.

Sieben bis acht Jahre später suchte Weber die Unglücksoper wieder hervor und gab dem schon genannten Abu Hassan-Hiemer den Steinsberg'schen Text zur Umarbeitung, aus der denn eben auch kein Meisterwerk wurde. Eines Grafen geraubte Tochter, die im Walde bei einem Einsiedler erzogen wird, sich sprachlos stellen muß, von einem edlen Ritter gesehen, geliebt und heimgeführt wird, steht im Mittelpunkt, Wald- und Turnierscenen mit dem hyperromantischen Ritter- und Räuberspuk, den unsere Altvordern liebten, bilden den Rahmen der dürftigen Handlung, Episoden, darunter ein Knappe Krips, erhalten den musikalischen Löwenantheil. Jenes Wundermädchen (Sylvana) entpuppt sich endlich als des Grafen Adelhardt Kind, gerade als er sie, die Rivalin seiner zweiten Tochter Mechthilde, die er eigensinniger Weise dem Grafen Rudolf bestimmt hat, tödten will, und die Verwicklung löst sich friedlich und wohlgefällig unter Chören und Fackeltänzen. Die Heldin ist halb Griseldis, halb die treue Schwester der sieben Raben, und die Handlung hätte nicht übel ausgestaltet werden können, wenn ein Dichter sich ihrer bemächtigt hätte, was jener Hiemer nicht war. Weber aber schwor auf den Werth des Textes, componirte ihn in Stuttgart unter den Inspirationen einer schönen Sängerin (Gretchen Lang) und reiste ab

und zu, u. A. im August 1810 von Darmstadt aus nach Frankfurt, wo er diese seine wandelbare Geliebte wieder- und seine Oper, die den Namen „Sylvana" erhalten hatte, zum ersten Male sah: seltsamerweise in ihr seine spätere Gattin, die damals siebzehnjährige Karoline Brandt, das Ideal seines Ännchen. Die erste Aufführung fand am 17. September statt, und trotzdem Weber mit Madame Blanchard, einer dicken Dame, die in einem Luftballon aufstieg, zu concurirren hatte, gefiel sie und gewann sich einige Bühnen, ohne indessen einen wesentlichen oder gar nachhaltigen Erfolg erringen zu können.

Sie würde damit geruht haben und könnte auch hier ruhen, wenn sie nicht mittlerweile statt mit einem y mit einem i und im Übrigen mit allerlei Neuerungen versehen als „Silvana" dem Publikum unserer Tage wieder vorgeführt wäre: das Werk des routinirten Bühnenschriftstellers Pasqué und des tüchtigen Mannheimer Capellmeisters Ferdinand Langer. Diese Männer sagten sich, daß in der alten Weber'schen Partitur Schönheiten enthalten seien, die der Vergessenheit füglich nicht anheimfallen dürften, daß aber der Text so unzulänglich und für unsere Tage so ungenießbar sei, daß nur von seiner gründlichen Umgestaltung ein Erfolg für die Musik erhofft werden könne. So wurden denn zwar die Stimmung des alten Libretto und einige seiner Motive beibehalten, die Handlung aber völlig neu erfunden und die Worte den vorhandenen Noten (ein seltsames Unternehmen!) accurat angepaßt. Aus einer Köhlerhütte führen die Bearbeiter die von einer Waldsee beschützte liebliche Silvana in das Schloß des Rheingrafen als die Braut seines Sohnes. Der Alte grollt und schnaubt, läßt Silvana, ihren Pflegevater und einen Fahrenden (unter dessen Maske sich die Dryade verbirgt) in Ketten und Bande werfen, die Schöne nach dem Verschwinden des feenhaften jungen Sängers als Zauberin anklagen — um plötzlich, als der Sänger seine geisterhafte Abkunft enthüllt, zu erfahren, daß Silvana die Tochter seines Bruders, dessen Schloß er einst in eifersüchtigem Haß in Brand gesteckt, dem Untergang entronnen und gleichsam zur Sühnung für seine schwere Schuld dem Leben erhalten

ist. Nun ist Alles eitel Jubel und der junge Graf darf seine Braut heimführen. Was ist nun aber mit dieser Füllung des alten Weins in neue Schläuche gewonnen? Die neue „Silvana" ist zwar fast aller Orten aufgeführt, aber wirklich durchgeschlagen hat sie nirgends, und eine Weile halten konnte sie sich überhaupt weniger ihrer musikalischen Schönheiten als des decorativen Apparats willen, den die Theaterdirectionen nicht um nichts und wieder nichts hergestellt haben wollten. Denn auch dieser Text, dessen krause Vorgeschichte von der „Sage" melodramatisch berichtet wird, ist für eine vieractige Oper viel zu mager, und scharfer dramatischer Conflicte und Situationen entbehrt er ebenso wie einer edleren als der conventionellen Opernromantik mit den obligaten Geister-, Trink- und Jagdchören völlig. Die mit sonderbarem Geschick zusammengestoppelte Musik aber, von der keine einzige Note nicht Weber'schen Ursprungs ist, verräth den Weber'schen Genius mehr in den späteren Schöpfungen des Meisters, seinen reichlich eingestreuten entzückenden Liedern, der „Aufforderung zum Tanz", dem Perpetuum mobile, der Polacca Es-Dur, die wir sammt und sonders mit noch vielem Anderen zu hören bekommen, als in den Originalnummern des alten echten „stummen Waldmädchens" und der echten „Sylvana". Ein Duett „Bald schlägt die süße Stunde" entzückt, das dramatische Finale des zweiten Aktes imponirt fast, aber wir wandern auch durch manche musikalische Steppe, und hätte nicht für den Musikkenner Alles Reiz und Werth, was einem so bedeutenden Geiste entquollen ist, ließe sich nicht auch in den frühest entstandenen Partien des großen Mannes eigenartiger Stempel erkennen — ohne diese historische Nebenbetrachtung wäre die Wiederbelebung des vergessenen Werkes, lediglich aus künstlerischen Gründen, nicht genügend zu motiviren. „Das stumme Waldmädchen" und die Hiemer'sche „Sylvana" sind nur Staffeln zum „Freischütz" und für sich betrachtet ohne sonderlichen Werth.

Inzwischen hatte Weber im Jahre 1801 die kleine zweiaktige Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn" unter Michael Haydns Einfluß und Beifall in Musik gesetzt und (1805) eine Operndichtung

des Breslauer Theaterdirectors Rhode, „Rübezahl", zu componiren begonnen, ohne sie je zu vollenden. Da sein altes Vagantengeschick ihm treu zu bleiben schien (er zog nach einem zweijährigen Aufenthalt in Breslau als „Musikintendant" des Herzogs Eugen von Württemberg auf dessen Besitzung Carlsruhe in Schlesien und von dort als Geschäftsführer oder Secretär des Herzogs Ludwig Friedrich Alexander nach Stuttgart), kam er immer noch zu keiner Sammlung, ja das entartete Leben in Stuttgart verwirrte ihn künstlerisch wie moralisch, sein Gefühl von Recht und Sitte kam ins Schwanken und kaum entging er, durch einen schurkischen Diener in den Verdacht der Unterschlagung gebracht, einer criminellen Haft. Die damit verbundene Erschütterung aber festigte seinen leichten Sinn, und schon der liebenswürdige „Abu Hassan", der 1810 in Darmstadt entstand, zeigt, so unzulänglich der Text ist, daß Weber die Erinnerung an seine Leidensperiode in Stuttgart überwunden und an künstlerischer Eigenart gewonnen hatte. Viel deutlicher als aus den früheren Bühnencompositionen redet in ihm aus Anmuth und Übermuth der echte Webersche Geist.

Weit mehr aber als diese kleinen, den ganzen Mann in Weber doch eben nur andeutenden Schöpfungen bereiteten seine Lieder den späteren Componisten des „Freischütz" vor. Die patriotische Begeisterung hatte sie geboren und mit ihnen stand das deutsche Lied sofort auch vollendet vor dem deutschen Volke, von ihm schnell verstanden und empfunden, wie es von ihm miterzeugt war: in so köstlichen Kindern, wie „Lützows wilde Jagd", das „Schwertlied" und wie jene poetischen Schwertstreiche alle heißen, mit denen Theodor Körner, der als Dramatiker nur als blasser Schemen Schillers dahingewandelt war, sich plötzlich kraftvoll auf seine eigenen Füße gestellt. Und ihnen folgte, in größeren Formen und in ihrer Art nicht minder groß, die prächtige Cantate „Kampf und Sieg", die seine Schaffenskraft nur noch bewundernswerther erscheinen läßt, wenn man die öde Dichtung (von Wohlbrück) allein ins Auge faßt. Hier stützte ihn kein Körner — alles Beste mußte er aus seinem eigenen Herzen schöpfen, und er gab überreichlich zum Erstaunen

seines Volkes. Mit ihnen wuchs sein Ruhm und nach einer Zeit der Muthlosigkeit und des Zweifels, die keinem wirklich Berufenen erspart bleibt, mit dem Ruhm das Vertrauen. Seine Stellung als Musikdirector in Dresden festigte und läuterte seine Kenntniß des Theaters. Jetzt, nach allen Enttäuschungen und Erfahrungen, nach dem stillen Anschwellen der Keime, die, verborgen in seiner Künstlerseele, nur der großen Anregung und Befruchtung bedurften, um das Schönste zu zeitigen, jetzt konnte der Geist zum großen Werke schreiten, jetzt konnte der „Freischütz" begonnen werden. Und auch eine Glücksgunst war es, daß dem Meister, noch ehe das neue, herrliche Werk auf die Bühne gelangte, Gelegenheit wurde, sich mit einer kleineren, aber nicht minder bedeutenden Gabe dem Opernpublikum in Erinnerung zu bringen und zu zeigen, daß er den kleinen Maßstab seiner Jugendarbeiten weit hinter sich gelassen: es war die Musik zu der „Preciosa" des Pius Alexander Wolff, die er am 25. Mai 1820 niederzuschreiben begonnen hatte, nachdem er soeben die letzte Freischützenote zu Papier gebracht, und die am 15. März 1821 in Berlin zur ersten Aufführung kam. Max Maria von Weber hat sie mit Recht dem „Freischütz" verwandt genannt wie eine schwarzlockige Schwester dem blonden Bruder, und sicherlich hat sie dem geliebten Bruder die Stätte trefflich bereitet. Der Wald, der im „Freischütz" rauscht, rauscht auch in der „Preciosa" und aus dem sehnsuchtsvollen, liebezitternden Liede „Einsam bin ich, nicht alleine" klingt es wie eine Vorahnung von Agathens großer Arie.

Am 23. Februar 1817 hatte Weber von Kind den ersten Act des Freischütz erhalten und sofort fühlte er „die Melodien sich zuquellen." Seine Liebe lichtete die Contouren der Gestalten, die ihm aus dem Dämmergrund des Waldes entgegenwandelten, und das Ännchen war es, das ihm mit den Zügen seiner liebenswürdigen Braut, der Caroline Brand, zuerst lebendig wurde. Vier Monate vergingen, bis er die erste Note niederschrieb: in dem Frauenduett des zweiten Actes. Er trug die Oper unabläßig in Kopf und Herzen und nährte sie mit jedem kleinen und großen Ereigniß, das in sein Leben trat, aber ihre Vollendung erforderte Zeit. Ende 1819 kam

der im Innern angesammelte Stoff durch das Interesse des Grafen Brühl, des Intendanten der Berliner Hofoper, in rascheren Fluß. 1820 war am 13. Mai mit der letzten Note der Ouverture die „Jägerbraut", wie die Oper damals noch hieß, vollendet, am 18. Juni 1821 fand in Berlin unter Webers Leitung nach überaus gründlicher Vorbereitung (sechzehn Proben), mit Decorationen von Gropius, die von dem akademischen Geiste Schinkels nicht eben günstig beeinflußt sein mochten, mit allzu eleganten Costümen, wie sie für das Berliner Hoftheater, das sich um Poesie und Charakteristik wenig kümmert, wenn nur Alles salonfähig ist, bezeichnend sind, die erste Aufführung statt, und ein ganz beispielloser Erfolg krönte das Werk. Es war eine Entscheidung, wie sie sich dereinst in Paris mit dem Kampf der Gluckisten und Piccinisten vollzog: denn der „Freischütz" siegte über Spontini und seine „Olympia", die kurz zuvor im Opernhause mit geradezu verblüffender Pracht unter rauschenden Ehrenbezeugungen mit einem Triumph, der nicht zu überbieten schien, ihren Einzug gehalten hatte. Und dennoch geschah das Unglaubliche: die deutsche Kunst siegte über die ausländische und der Stern der Olympia erblich vor der neuaufgehenden Sonne. Unter dem Eindruck eines Unerhörten ging das Publikum auseinander, und die Beifallswoge, die das Schinkelsche Haus in Berlin durchbraust hatte, wälzte sich rastlos durch ganz Deutschland, so daß bald kein Theater ohne den Freischütz mehr denkbar war.

Das war eine Thatsache, gegen die nichts zu machen war. Aber es wurden doch Stimmen genug laut, die diese mächtige Wirkung, ähnlich wie die Pedanten und Schulgelehrten an den „Räubern" herumgeklaubt hatten, nur für einen Erfolg des Ungeschmacks auf die große Masse halten wollten. Nicht nur Spontini, sein Generalstab und sein Heer grollten fort, auch „unsre Alten" ärgerte die Begeisterung, die dem „Freischütz" getreu blieb. Der alte Zelter, der über seinen Guitarrenstil nicht hinwegzukommen vermochte, ergeht sich in ironischen Wendungen über den Text, nennt die Musik „in der That so gut, daß das Publikum den vielen Kohlen- und Pulverdampf nicht unerträglich findet", fährt aber in seinem Schreiben an

Goethe fort: „Von eigentlicher Leidenschaft habe vor allem Gebläse wenig gemerkt. Die Kinder und Weiber sind toll und voll davon. Teufel schwarz, Jugend weiß, Theater belebt, Orchester in Bewegung, und daß der Componist kein Spinozist ist, magst Du daraus abnehmen, daß er ein so kolossales Nichts aus eben benanntem Nihilo erschaffen hat." Spohr, der von Weber ohnehin keine sonderliche Meinung hatte, fand, daß seine nähere Bekanntschaft mit der Oper ihm das Räthsel des ungeheuren Erfolges nicht gelöst, „es sei denn, daß ich ihn durch die Gabe Webers, für den großen Haufen schreiben zu können, erklärt finden wollte", und der alte ehrenfeste, geistvolle Moritz Hauptmann, der seinerseits wieder an Spohr so viel auszusetzen findet, nörgelt in seinen Briefen von seinem streng-formalen Standpunkt immer aufs Neue wieder an dem Meister herum. „Es bleibt ewig etwas Dilettantisches an M. Weber, darum ist's immer albern, ihn mit in die erste Reihe zu stellen, in die ich eben Gluck auch nicht gestellt haben mag wegen dem Mangel an künstlerischer Durchbildung", schreibt er an seinen Freund Hauser; und an Spohr (am 6. Februar 1822): „Der Freischütz ist bis jetzt dreimal (in Dresden) gegeben und nur wegen Krankheit Meiers ausgesetzt: Das Theater war immer gedrängt voll und der Beifall sehr groß, das erstemal am größten. Weber wurde gerufen. Das Haus wird gewiß noch bei mancher Vorstellung voll werden, denn es giebt viel zu sehen. Zu hören gewiß auch viel Schönes und manches sehr Schöne. Daß dieses oft so mangelhaft in der Form und so brockenweis geboten wird, fällt dem Kunstverständigen wohl sehr bald auf, wird aber vom großen Publikum noch gar nicht gefühlt. In Bezug auf dieses sagt der Schauspieldirector im Faust: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken." Auch Tieck glaubte über den „Freischütz" ein Urtheil zu fällen, wenn er ihn „das unmusikalischeste Getöse" nannte, „das je über die Bühne getobt ist", und nur der Curiosität wegen sei daneben das Verdict eines anderen Dramaturgen gestellt, Laubes, der mit der ganzen ihm eigenen unfehlbaren, derben Sicherheit auch auf einem ihm völlig verschlossenen Gebiet seine Geschmacksgesetze geben zu können glaubte: „Carl Maria von Weber,

ein braver, ehrlicher Mann, der sogar ein sehr geschеidter Mann gewesen sein soll, der ist der baare Ausdruck alles Philisterthums (!) geworden, mit seinen lyrischen Reizen und all seinem übrigen gemachten, poesielosen Wesen. Weber hat die Oper auf lange Zeit rückwärts bewegt." Der dreiste und alberne Ausspruch findet sich in den „Modernen Charakteristiken" unweit einer Stelle über Mozart, die also lautet: „Nur seine schwächsten Producte, die naive, schwatzhafte Zauberflöte und ich glaube Einiges aus der Entführung sind deutsch." Diese Naivetät und Schwatzhaftigkeit Laubes ist — fast unbegreiflich.

Läge denn aber in diesen Ausstellungen wirklich ein Gran von Berechtigung? Was die Bezwingung der musikalischen Form, sofern sie lediglich Form und rein thematische Entwicklung ist, betrifft, ohne Zweifel. Weber hat stets das Wort der Königin im Hamlet „Mehr Inhalt, weniger Kunst" vor sich flammen sehen und er hat es befolgt, auch wo die Form, die „Kunst" ihr Recht hätte fordern dürfen, weil ihn der Gang seiner Ausbildung und ein angeborener Trieb so und nicht anders leitete. Er ist auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik nie zum Herrscher geworden und konnte ohne ein von dem rein Musikalischen losgelöstes Thema, eine Vorstellung, ein Gesicht, einen dramatischen Proceß nicht zum vollen Schaffen gelangen. Sobald ihm aber solch ein „Inhalt" die Seele füllte, fand er auch etwas durchaus Neues und bewegte alle Herzen. Und hat man zwischen dem formal tadellos entwickelten Satz und dem Tonstück zu wählen, dessen vielleicht von der strengen Regel abweichende, in jedem Takt von Leben und Wärme zuckende Gestalt von dem „Inhalt" neugebildet ist („Es ist der Geist, der sich den Körper baut") — wer möchte in der Entscheidung schwanken? wer würde jener leeren und kalten Hülse den Vorzug geben? Man kann Händel verehren und bewundern und doch das Allegro der Messias-Ouverture in seiner trockenen formalistischen Spielerei, in die weder ein Strahl der Weihnachtssonne, noch ein Schatten von Golgatha gefallen ist, vollends dem übergewaltigen Stoff des Werkes gegenüber unerträglich und verletzend finden. Die Ouver-

ture zu Mozarts „Figaro" ist in ihrem neckischen Frohsinn die treffendste Einleitung zu der herrlichen Tonschöpfung und trotz ihres etwas dürftigen musikalischen Inhalts ein formales Meisterstück — aber ich würde keinen Augenblick anstehen, sie trotz ihrer unfraglich größeren Einheitlichkeit der themenreicheren, nicht durchweg organisch verbundenen, aber von der wunderbarsten Stimmung durchwehten, von starkem Leben, von holdester Innigkeit geschwellten Freischütz-Ouverture zu opfern. Es hat schon mancher große Meister des äußeren Vorwurfs bedurft, um sich in seiner ganzen Macht zu offenbaren, und Mozart ist es nicht anders ergangen. Ist er nicht — seien wir ehrlich! —, der Weber doch an musikalischer Genialität, die den musikalischen Einfall und die Form sogleich mit einem Schlage beisammen hat, unter sich läßt und der in der Kunst der thematischen Durchbildung, die nichts von dem Staub der Schule an sich trägt, nicht minder staunenswerth wie in der Fülle seiner melodischen Erfindungen ist — ist Mozart nicht dann erst der wahre Meister, wenn ihm das dramatische Thema gegeben ist? Wird er nicht, wenn er ganz auf sich sebst gestellt, nur sich zu äußern hat — in der Symphonie, der Sonate — trotz aller „Kunst" zu Zeiten des „Inhalts" baar, taub und leer? Sind seine Symphonien trotz des Meisterwerkes in G-Moll, sind seine Sonaten mit den Beethovenschen zu vergleichen? Und möchte wirklich jemand die Ouverturen zu »Cosi fan tutte« und zum Titus, also zu Werken, die ihm nicht wie der „Don Juan" und die „Zauberflöte" die ganze Seele füllten, über oder auch nur neben die große Leonoren-Ouverture, neben die Ouverturen zum „Freischütz", zur „Euryanthe" und zum „Oberon" stellen? Ich weiß, daß es keine Kunst ohne Form giebt, und stimme denen, die die letzte und höchste Durchbildung der Form bei Weber vermissen, bei; auch ich erbaue mich an seinen Sonaten und seinem Trio für Clavier, Flöte und Violoncello nicht sonderlich, sobald aber der dramatische Inhalt seine Seele in seine Instrumentalsätze ausströmt, sollte jede wahrhaft musikalisch und künstlerisch empfindende Natur das Fehlende vergessen. Ich wenigstens bedaure diejenigen, die es nicht vermögen, und habe mich bei den zahllosen

Compromissen, die Form und Inhalt in der Kunst schließen müssen, wenn es denn zu wählen galt, immer noch zu Gunsten der Werke entschieden, die uns einen mächtigen künstlerischen Inhalt auf Kosten der Form bescheeren, statt für diejenigen, die nichts als inhaltlose Attrappen sind.

Wie verhält sich übrigens die Freischütz-Ouvertüre zu solchen Bedenken? Man könnte darauf hinweisen, daß Weber, weit über das überlieferte classische Muster hinweg den Bläsern ihren Platz im Instrumentalsatz neben und nicht selten über dem Streichquartett, der festen Grundlage der musikalischen Form, angewiesen hat, aber ein Tonstück könnte trotzdem noch immer ein Muster an Form und Geschlossenheit sein. Bedenklicher ist, daß der Blechkörper bei Weber den Geigenkörper nicht selten, und fast immer in den Hauptthematen des Allegros seiner Ouvertüren derart erdrückt, daß man das zumeist complicirte, figurenreiche Thema kaum wahrnimmt (man denke an „Euryanthe" und „Oberon"), daß also des Componisten Vorliebe für satte und glänzende Farben die von ihm selbst geschaffene Zeichnung, die doch in der Musik wie in der Malerei das A und O ist, wieder zerstört: ein Beweis, daß ihm in der That jene mehr als diese gegolten. Aber auch dies ist ein Nebenpunkt. Wichtiger erscheint es, daß durch Weber, wenn auch nicht streng genommen zum ersten Mal, so doch in ausgesprochener, principieller Weise eine Behandlung der Ouverture eingeführt wurde, die in der That die Gefahr einer unorganischen Vermischung widerstrebender Bestandtheile in sich trägt. Bis dahin war nämlich die Ouverture — in vorclassischer Zeit — nichts mehr als eine Art Begrüßung der Hörer gewesen, eine „Entrata", die mit dem Inhalt der Oper, der sie voranging, wenig oder nichts zu thun hatte. Erst Gluck verknüpfte sie mit ihr, nicht immer so fest und kenntlich, wie es uns heutzutage wünschenswerth und selbstverständlich erscheint, aber seine Absicht, sie zur Bereiterin der Stimmung zu machen, durch sie im Gemüthe den Grad und die Art der nöthigen Empfänglichkeit zu erzeugen, war doch vorhanden und nachempfindbar, und nur die Ausführung blieb gelegentlich hinter ihr zurück. Bei unseren classischen Meistern

erscheint dieselbe immer klarer und immer sicherer finden sie in der Ouverture den Ton, aus dem die ganze Oper geboren ist und in dem sie dieselbe gehört und genossen wissen wollen. Dabei gehen sie jedoch über eine allgemeine Grundfärbung selten oder nie hinaus und von den berühmteren sind die Ouverturen zu Glucks „Iphigenie in Aulis", zu der „Entführung", dem „Don Juan" und dem „Fidelio" die einzigen, die ein Motiv der Oper der musikalischen Einleitung zu Grunde legen: „Iphigenie" und die „Entführung" ohne jeden, wenn man will, programmatischen Charakter, „Don Juan" schon mit der klareren Tendenz, in dem gewaltigen Andante die siegreiche Schicksalsmacht einzuführen, mit der das lebensstrotzende Motiv des Allegro den vergeblichen Kampf führt, „Fidelio" durch die Verwerthung der Florestan-Arie („In des Lebens Frühlingstagen"), des Trompetensignals und der nachfolgenden, im Kerker ertönenden Melodie („Ach du bist gerettet") mit vollkommener Deutlichkeit. Da dies gewaltige Werk aber leider die einzige Opernschöpfung Beethovens geblieben ist, kann man füglich bei ihm nicht wie bei Weber von einem Princip reden; dieser ging nun in der That so weit, allen seinen großen Opern eine Ouverture voranzustellen, die ihre Hauptmotive der Oper selbst entlehnte und anstatt sich mit einer allgemein gehaltenen Vorbereitung der Stimmung zu begnügen, das ganze Drama in nuce abspielte. Im „Freischütz" erklingt, nachdem uns in dem himmlischen Adagio der Wald seine Grüße zugetragen, in die die feindliche Macht ihre unheimlichen Schläge mischt, im Allegro das synkopische unheilschwangere Motiv der Arie des Max, das zum wilden Toben der Wolfsschlucht wird, die Clarinette breitet mit dem gehaltenen g ihr Licht über das tiefe Dunkel, Agathens Weise („Süß entzückt") ringt sich aus dem Chaos los, bei dem nun beginnenden Kampfe beider Motive von dem tiefen Es der Posaunen verhöhnt, bis endlich, nach hoffnungslosem Sehnen, nach todverlangender Ermattung im C-Dur-Accord Heil und Glück gebracht und dem seligen Gesang des frommen Mädchens der Sieg beschieden wird. In der „Euryanthe" glänzt und funkelt das Ritterthum, Adolars Motiv „Ich bau' auf Gott" und das zweite liebetrunkene „O

Seligkeit, ich faſſ' dich kaum" werden laut, in dem myſteriöſen gedämpften Andante, das in der Mitte der Ouverture ſteht, regt ſich der Geiſt Emmas, ein neues, dem Thema des Adolar thematiſch verwandtes Motiv verkörpert das nächtliche Wühlen der feindlichen Partei, bis endlich auch hier das Licht und die Unſchuld triumphirt. In der dem Freiſchütz techniſch näher ſtehenden Ouverture des „Oberon" führt uns das Adagio in die wolkige Welt der Elfen, deren leiſer Flügelſchlag unſere Wange ſtreift, Heldenmuth und abenteuernder Drang athmen aus dem feurigen Allegro, Hüons Arie ſendet uns mit dem ſchönen, liebegeſättigten „Nun gießt ſich aus ein ſanfter Glanz" ihren Herold, die Prüfungen der Liebenden beginnen, ein Thema, das wir aus Pucks geiſterbeſchwörender Arie kennen, wird vielfarbig verarbeitet und wächſt zum Verderben, aber Rezias jubelnder Ruf „Mein Hüon, mein Gatte" zerſtreut die Schatten, und auch der Ausgang *dieſes* muſikaliſchen Gedichts verkündet Glück und Wonne.

Es iſt von ſehr erfahrenen und künſtleriſch gebildeten Männern gegen dieſe Art der Compoſition eingewandt worden, daß ſie (von den formalen Bedenken einſtweilen abgeſehen) dem Hörer Dinge erzähle, die ihm, da er die Oper ja noch nicht kenne, notwendig unverſtändlich bleiben müßten, und man dürfte das Verfahren, die Ouverture aus Motiven der Oper zu bilden, gewiß verwerfen, wenn daſſelbe ein rein mechaniſches wäre und die Ouverture nicht zugleich auch (was ihre weſentlichſte Aufgabe iſt) die Stimmung der Oper vorbereitete — was den Weber'ſchen Ouverturen auch ihr heftigſter Gegner nicht abſprechen wird. Erfüllen ſie dieſe Aufgabe aber — warum ſollen ſie dieſelbe nicht mit den Mitteln erreichen, die gewiſſermaßen die Akme, die Blüthe des ganzen Kunſtwerkes bedeuten? Und immer zugegeben, man könne *dieſe* Ouvertüren erſt dann ganz würdigen, wenn man das ganze Werk kenne — trifft das nicht bei *jeder* guten Ouverture, ja, bei jedem Gliede eines organiſchen Kunſtwerkes zu? Wird die Expoſition des Macbeth, des Hamlet, des Wilhelm Tell uns nicht dann erſt in ihrer ganzen Bedeutung offenbar, wenn wir das Kunſtwerk von der Mündung zur Quelle, vom Ende zum Anfang zurückverfolgen? und

iſt ein wahrhaftes Kunſtwerk überhaupt nur für den Genuß des Augenblicks geſchaffen? erſchließt es uns nicht mit jedem tieferen Eindringen neue Schätze, ja, rechnet es nicht gebieteriſch darauf, daß jeder ſeiner Theile Licht und Verſtändniß vom Ganzen erhalte und daß wir uns die liebevollſte Verſenkung in ſeine Détails nicht verdrießen laſſen? Nur die Oberflächlichkeit richtet ihre Wirkungen ſo ein, daß ſie ſich dem erſten Hören und Schauen ſofort ganz und gar aufdrängen; aber ſie ſind dann auch darnach — wie könnten ſie anders? ſeicht und leer, ohne Tiefe, während das wahrhafte Kunſtwerk ſeine Quellen unmittelbar aus dem Herzen der Welt empfängt und ſeine letzten und ſchönſten Geheimniſſe, die unergründlich bleiben, nur ahnen läßt. Alſo nichts von ſolcher Beweisführung! Das andere Bedenken, es würden durch die Weber'ſche Ouverturen-Compoſition, die ſeine Zeitgenoſſen und Schüler ſichtbar beeinflußte, Motive, die rein muſikaliſch genommen keine Beziehung zu einander haben, mit einander verbunden, iſt jedoch ungleich wichtiger, und rein in thesi wird ſich ihm Niemand verſchließen können. Auch hat die Weber'ſche Nachfolge ſolche muſiviſchen Arbeiten, wie ſie den Doctrinären vorgeſchwebt haben mögen, vielfach hervorgebracht, ja, das Vorſpiel zu Wagners Parſifal verzichtet in ſeiner erſten Hälfte eclatanter als irgend ein ähnliches mir bekanntes Muſikſtück auf jede thematiſche Verarbeitung und reiht muſterkartenartig Motiv an Motiv, die nichts mit einander gemein haben als die allerdings aufs Tiefſte weihevolle Grundſtimmung. Wer aber würde, um nur ein Beiſpiel zu nennen, Wagner aus der Compoſition ſeiner Tannhäuſer-Ouverture einen Vorwurf machen, wenn er nicht gerade den Zopf Moritz Hauptmanns trägt, der ſie „gräßlich" findet, und warum läßt ſich aus Motiv und Gegenmotiv nicht ein thematiſches Ganze ſchaffen? Iſt nicht das Adagio der Freiſchütz-Ouverture ein muſikaliſches Muſter, wie es ein Muſter der Stimmung iſt, und haben nicht die beiden Hauptthemata, das der Wolfsſchlucht, das zum erſten Mal in aller Größe auf dem C-Moll-Accord im ff einſetzt (der ſynkopiſche Theil bereitet es nur erſt vor) und das der Agathe in der That eine gewiſſe muſikaliſche Verwandtſchaft? Sie verhalten ſich in Gegen-

bewegung zu einander, sind rhythmisch eng vertraut, und mit Leichtigkeit könnte man das Agathenthema aus dem der Wolfsschlucht musikalisch erwachsen lassen. Man stelle die vier ersten Takte beider Motive nur einmal neben einander, um sich die Beziehungen derselben klar vor Augen zu führen! Man müßte die Form schon peinlich verengern, wenn man ihre Gegenüberstellung und Verschmelzung für „fehlerhaft" halten wollte, und es ist gewiß ein Glück, daß sich die Entwicklung der Oper aus solchen Scrupeln nicht viel gemacht hat. Das Wesen des Dramatischen verlangt breite Flächen, um sich ergießen, und persönliche Freiheit, um jedem Stoff das ihm zukommende Gewand geben zu können. Was für den „Figaro" taugte, taugt nicht auch für den „Freischütz" und den „Lohengrin". Die Form soll nicht etwa preisgegeben werden, denn ohne Form giebt es keine Kunst — aber ihre Gesetze sind dehnbar. Weber hat die Ouverturenform mithin wohl erweitert, aber zerbrochen hat er sie keineswegs, und gerade in dem Meisterwerk, das den „Freischütz" einleitet, hat er den Beweis geführt, daß er im Lauf der Jahre auch der Bezwingung einer so groß angelegten musikalischen Masse mächtig geworden war. Man könnte aus dem „Freischütz" andere Beispiele zusammenlesen, die Webers Formensinn schwach oder sein Gewissen in dieser Beziehung weit erscheinen lassen — aber die Ouverture stellt, wie sie seinen Genius mit unvergänglicher Zunge preist, auch sein Können in das hellste Licht.

Von jenen Schwächen ist aber nie zu reden, ohne des Gewinnes an Tiefe des Inhalts zu denken, der fast unausbleiblich mit ihnen verbunden ist. In der großen Arie des Max erscheint das kleine Sätzchen in G-Dur „Jetzt ist wohl ihr Fenster offen" gewiß, um das Hauptmann'sche Wort zu gebrauchen „brockenweise", denn in der Form ist es nicht ausgetragen; das Thema selbst aber ist von einer solchen Schönheit und seine ausführlichere Behandlung würde der Vorstellung, daß eben jene freundliche Erinnerung nur wie ein Lichtschimmer in das nächtliche Grauen fällt, so völlig zuwiderlaufen, daß Weber schließlich für das dramatische Ganze doch wieder das Richtige getroffen hat. Ganz ähnlich verhält es sich mit den brünsti-

gen kleinen Gebetsätzen in der unvergleichlichen Scene der Agathe. Unkünstlerischer erscheint schon das bunte Aneinander vielfacher, verschieden gearteter Themata im Terzett des zweiten Aktes. Unverwendet keimt die neckische Melodie des Ännchen „Der wilde Jäger soll dort hetzen" auf, um sofort wieder zu verschwinden, denn das spätere, ihm im Charakter ähnliche „Willst du den Himmel observiren?" steht doch in keinem näheren Bündniß mit ihm, und die Malerei des mitternächtigen Waldwebens ist wiederum dem Thema „Mir ist so bang" fremd, wie dies dem an sich so rührenden, aus dem weichsten Grunde des deutschen, wehmüthigen Herzens emporwachsenden „Doch hast du auch vergeben?" Aber Stimmung und Charakteristik sind auch in diesem Satze so ungemein sicher getroffen und der dramatische Fortschritt ist von so fortreißender Lebhaftigkeit, daß es uns schwer wird, uns die gleiche frische, farbensatte Wirkung zu denken, wenn die Form wirklich strenger gewahrt worden wäre. Vollends bei den Liedern, die schon durch ihren Charakter als „Lied" von dem Formencanon entbunden sind! Wo wäre der Jungfernkranz, wo der Jägerchor, wenn der Componist, anstatt dem volksthümlichen Empfinden, das er an seinem Born belauscht und wie Keiner vor und nach ihm verstanden hatte, den einfachen, unverkünstelten Ausdruck zu leihen, sich mit formalen Künsten den Dank der Musikgelehrten hätte verdienen wollen? wo wäre Ännchens liebliche, dem Liede nur halbentwachsene Ariette „Kommt ein schlanker Bursch gegangen?" Ja, wo wären, wenn die Form und immer nur die Form dem Meister ihr kaltes, starres Antlitz gezeigt, der Bauernmarsch, der ganz entzückende Walzer und Kilians und der Bauern Spottgesang? Das Charakteristische hat sich in all diesen genialen Sätzen auf dem kürzesten Wege in Musik umgewandelt und mit dem völlig Neuen, das es der Welt erschloß, auch der Kunst neue Pforten geöffnet.

Zu diesem Neuesten gehört auch der kecke und gefährliche Griff, mit dem Weber der Welt in der „Wolfsschlucht" die Decorationsmusik bescheerte. Hier kann von einer durchgebildeten Form von vornherein nicht mehr die Rede sein, denn der Charakter der Scene und die beständige Unterbrechung durch den Dialog machen ihre

Ausbreitung von ſelbſt unmöglich. Wie voll ſind aber die einzelnen kleinen Tongruppen von Spuk und Entſetzen, wie zieht ſich in der kurzen Einleitung in Fis-Moll der hölliſche Ring, der die Seele des Jünglings umſchnüren ſoll, unheimlich eng und enger zuſammen, wie windet ſich in Caspars muſikaliſchem Geſpräch mit dem Samiel die verdammte Seele und ringt wider die eherne Ruhe des Böſen, wie flattert es durch die Föhren, wie ſauſt es durch das Dickicht, und wie zieht, mit Horridoh und Huſſaſa, der geſpenſtiſche Jagdzug, „beſinnungraubend, herzbethörend", durch die Wolken! Dergleichen kannte die Bühne noch nicht, das war etwas Unerhörtes, faſt Unmögliches, und dem guten Meiſter kam ſelber des Öfteren die Sorge, daß er die Kunſt in dieſer eigenartigen Scene dem gewöhnlichen Effect, dem rohen Spektakel geopfert. Er irrte ſich, und die wahren freien Kenner der Kunſt tröſteten und beruhigten ihn bald. Es iſt wahr: die Opernkunſt hatte bis dahin von einer ſolchen Darſtellung äußerer, ſichtbarer und hörbarer Bühnenvorgänge nicht nur mit ſceniſchen, ſondern auch mit muſikaliſchen Mitteln nichts gewußt, und nun war das Wagniß ſofort auch bis an die letzte Grenze geführt: denn auch die neueſten Muſikdramen kennen keine einzige derart langdauernde und ausgeführte muſikaliſche Malerei, die zudem noch, da die Menſchen (Max und Caspar) vor ihr und dem decorativen Apparat faſt ganz zurücktreten, die ausſchließliche Aufmerkſamkeit auf ſich lenkt. Die ſchwirrenden Degen im „Don Juan" ſind damit ja eben ſo wenig wie einige illuſtrirende Détails bei Gluck in einem Athem zu nennen. Auch der „Fidelio" konnte nur geringe Andeutungen geben, und Mozart hatte gar ſelbſt dann, wenn ihn die Scenerie aufforderte, wie in Taminos und Paminas Prüfungsgang durch Waſſer und Feuer, den äußeren Vorgang abſichtlich überſehen, um die Aufmerkſamkeit ganz nur auf ſeine theuren Geſtalten zu lenken. Der künſtleriſche Geiſt, der den großen Meiſter dabei leitete, iſt nicht genug zu verehren, aber je mehr Wort, Ton, Handlung und Scenerie verſchmolzen und im Bewußtſein der Neueren, die den Claſſikern folgten, zu einem untrennbaren Ganzen wurden, deſto näher lag es den Componiſten, muſikaliſch nichts

unbeachtet zu laſſen, was ſich auf der Bühne begab, und Weber zog in der Wolfsſchlucht ſofort die äußerſte Conſequenz. Zudem: was blieb ihm in dieſer Scene, wenn er ſie laſſen wollte, wie ſie war, anders übrig? Ihr Inhalt war ja der Guß der Kugeln, ihr Inhalt der Spuk, der jeder einzelnen folgte, ihr Inhalt der ganze Schrecken der verfehmten Schlucht bis zum endlichen Triumph des Böſen. In der „Zauberflöte" bleiben auch auf dem Prüfungsgange Tamino und Pamina immer das Merkziel der Betrachter, und wenn man ſich auch ganz füglich Waſſer und Feuer muſikaliſch wie ſceniſch gefahrvoll dargeſtellt denken könnte, ſo vermiſſen wir doch bei dem ſymboliſchen, ſtaubbefreiten Charakter des herrlichen Werkes nichts und danken Mozart die Wege, die er einſchlug. Der „Freiſchütz" aber, der Kraft und Odem von dem deutſchen Walde empfangen, hätte ſich ſelbſt ins Geſicht geſchlagen, wenn er uns die Schilderung ſeiner Schreckniſſe erſpart hätte. Entweder hätte die Scene uncomponirt im Dialoge ſtecken bleiben müſſen (aber wer hätte dann an dem Hocuspocus auf der Bühne noch irgend welchen Antheil genommen?), oder ſie zwang den Componiſten, ihr mit ſeinen eigenſten Mitteln in alle Ritzen und Schluchten, von der flügelſchlagenden, feueräugigen Eule bis zu Samiels Erſcheinen zu folgen. Denn man vergegenwärtige ſich einmal das Gegentheil: was hätte das Orcheſter, was hätten Max und Caspar beginnen ſollen, wenn die Muſik den Spuk ignorirt hätte? Es iſt ganz undenkbar. Das Weſen dieſer Scene erzeugte ſomit gebieteriſch ihre Form, und nie hat es ein Componiſt wie Weber verſtanden, mit einem Schlage alle Geiſter der Hölle zu beſchwören und jeder Ausgeburt einer dämoniſchen Phantaſie das richtige muſikaliſche Gewand zu leihen. Die Mittel, die harmoniſchen und inſtrumentalen Würzen, die ihm dafür zu Gebote ſtanden, können nicht genug angeſtaunt werden. Weber erwies ſich mit dieſem einen Werk — der Wolfsſchlucht — als einer der größten Coloriſten aller Zeiten.

Die Stimmung, das Geſammtgefühl einer Geſtalt, einer Situation — das war es überhaupt, was ihm mehr noch als die Vorſtellung einer beſonderen dramatiſchen Handlung ſeine Schätze

zutrug; jene, nicht dieſe, noch weniger das einzelne Wort bildete ihm ſeine Melodien. Damit hängt denn freilich des Meiſters empfindlichſte Schwäche zuſammen: er iſt ein ſchlechter Declamator, er nimmt auf die logiſche Betonung, auf Silbenlängen oder -kürzen keine Rückſicht, weil ihm ſeine Einfälle früher kommen, ehe er ſich mit den Worten, die ſeine Perſonen ſingen, vertraut gemacht. Ännchens zweite (kurz vor der Berliner Aufführung für die dortige Sängerin Eunicke, die ſich zu ungünſtig bedacht fand, nachcomponirte) Arie, von der an anderer Stelle ſchon geredet wurde, giebt für den Erweis dieſer Behauptung das auffallendſte Beiſpiel. Das heiter ſcherzende Motiv des Sechsachteltaktes war ſchon vorhanden, ehe Weber den Text der Arie feſt ins Auge gefaßt; an ſich entſpricht es dem neckiſchen Weſen des immer frohgemuthen Mädchens vortrefflich, auch ſtimmt es vollkommen mit dem Sinn ihrer Worte überein, aber dieſen ſelbſt, ihrem Accent, dem Vortrag, den ſie nach grammatiſchen, logiſchen und Sinngründen verlangen, widerſpricht es ſo ſeltſam, daß wir kaum ein böſeres Muſter einer verfehlten Declamation nennen könnten. Alle kurzen Silben erhalten den Nachdruck: Augen, taugen, holden, und das Wort, worauf Alles ankommt: Bräutchen, verſchwindet ſpurlos, unbetont; bei der erſten Wiederholung der Worte beſſert ſich das nun zwar, dafür müſſen wir aber im zweiten Verſe wieder die verletzende Betonung hinnehmen: „Schon entzündet ſind die Kerzen zum Verein getreuer Herzen", und bei den Worten „Dir winkt roſ'ger Hoffnung Licht" erhält das Pronomen $^5/_8$ eines Taktes, während das ſechſte für das Verbum bleibt und die Silbe „ger" in „roſ'ger" den ſtärkſten Accent der ganzen Melodie empfängt. Mit der Arie des Max und dem überſtark und ganz gegen das natürliche Geſetz und Gefühl hervorgehobenen „Durch die Wälder" ſteht es nicht viel beſſer, und ohne große oder kleine Verſtöße geht es in den Geſangsmotiven in der ganzen Oper faſt nie ab. Nur in den Recitativen fehlen ſie (erklärlicherweiſe), und in ihnen beweiſt Weber, daß er eben auch ein dramatiſcher Declamator ſein kann, der ſeines Gleichen ſucht. Will man zu jenen Fehlern noch andere ſuchen, dann findet man ſie leicht

in Agathens E-Dur-Satz „All meine Pulse schlagen", (dessen Haupt-Melodie Weber übrigens einem Clavierconcert von Louis Böhner entnommen hat), in dem ganz sinnwidrig declamirten „Mir ist so bang, o bleibe", in der sonst so großartigen Ansprache des Eremiten bei der seltsamen Unterbrechung vor den Worten „doch sonst stets rein und bieder war", denen eine Begleitung hinzugefügt ist, deren Motiv ohne allen Zweifel längst vorhanden war, ehe Weber an die Composition eben dieser Worte dachte. Man stelle aber auch Maxens und Agathens große Recitative daneben, den ganz herrlich declamirten Anfang des Terzetts „O diese Sonne", den charakteristischen Beginn der im Verlauf so fehlervollen, schon erwähnten Arie Ännchens „Einst träumte meiner sel'gen Base", Einzelheiten im Finale, wie Caspars letzte grimmige Rufe, Agathens süßen, ganz wie der Lebensodem, der Musik geworden ist, anmuthenden Satz „Ich athme noch", und die nicht minder meisterhafte Art, in der Max stockend, mit reuevollem Herzen den nächtlichen Kugelguß gesteht. Gerade in dieser letzten kleinen Partie ist jeder Takt, jeder Accent und jede Stockung bedeutend. Wie sich das Wort „Verzweiflung" aus dem dumpfen Druck heraushebt, die Stimme zwischen den Worten „Vier — Kugeln — die — ich heut — verschoß" einhält, das Wort „Freikugeln sinds" krampfhaft laut herausstößt, um damit den Schluß „die ich mit jenem goß" ton- und kraftlos sinken zu lassen, das ist Alles bewunderungswürdig und declamatorisch von erstem Range.

Aber nicht darin liegt, wie nochmals zu betonen ist, des Werkes Stärke. Seine Gestalten hätten noch so trefflich declamiren mögen — losgerissen von dem heimathlichen Boden hätten sie ihren Reiz verloren, wären sie in noch so ergreifende Conflicte geführt und hätte der Meister sie noch so scharf und fest mit dramatischem Auge gesehen und umrissen. Der deutsche Wald hat sie genährt, ihm gehören sie an und er gehört zu ihnen; durch ihn werden sie erst verständlich. Gewiß ist „Euryanthe" ein künstlerisch wichtiges, ernstes, bedeutendes Werk; aber sind uns ihre Menschen nahe gerückt wie die des „Freischütz", sind es Hüon und Rezia, Scherasmin und

Fatime im „Oberon“? Und fühlen wir uns in der Euryanthe nicht erst dann wieder so recht heimathlich angeweht, wenn Wald- und Jagdluft ihre Fanfaren erklingen lassen? stimmen wir nicht in den Gesang der Zigeuner der „Preciosa“: „Im Wald“ mit ganzer, voller Seele ein? Des Waldes Kinder sind sie und echte Deutsche: die sanfte, gottergebene, schreckhafte Agathe und ihre liebliche Gespielin; der gute, tugendhaft gesinnte, weichherzige Max, der den Vorzug, den eine gesinnungstüchtige Bosheit aesthetisch vor dem eingeschläferten Gewissen, das zwischen Gut und Schlecht hin- und hertaumelt, besitzt, so wenig versteht, daß er vielmehr vor Fürsten und Volk ganz offen bekennt „Schwach war ich, obwohl kein Bösewicht“; dieser Fürst selbst, der sich so bereitwillig dem Spruch des würdigen Gottesmannes fügt; der alte gute Cuno und selbst der Galgenvogel Caspar, der das ganze Unheil anrichtet und der in dem prächtigen, ganz originellen Trinkliede seiner infernalischen Galle einige Tropfen deutscher Zechlust beimischt, die selbst dies verzerrte Antlitz mit einem schwachen Schimmer freundlichen, humorvollen Lichtes begnadet. Der Bühne bereiten sie keine Mühen und Sorgen. Kenntlich hat sie der Verfasser des Textes, kenntlicher der Componist gezeichnet, und selbst auf bescheidenen Bühnen leben sie unter den alten Waldbögen ihr schönes, wahres Leben, ja auf diesen mehr als in den pomphaften Opernhäusern vom Schlage der Berliner und Wiener, in denen die Agathen mit seidenen Schleppkleidern und goldenen Armbändern heimisch sind, in denen auch das Gounod'sche Gretchen, ja selbst die arme verrückte, in der Einöde umirrende Dinorah in Sammt und Atlas mit goldbeschnürten hochhackigen Stiefelchen einherschreitet.

Nur mit der Wolfsschlucht pflegen die großen Theater ihrer reicheren Mittel halber besser als die mittleren und kleinen bedacht zu sein. Diese aber könnten die grausige Wirkung der wichtigen Scene mit Leichtigkeit vor der Lächerlichkeit bewahren, wenn sie eine weit verbreitete Art des decorativen Arrangements aufgeben wollten, die man das Guckkasten- und Ofenklappensystem nennen könnte. Es ist herkömmlich, daß jede „Erscheinung“ auf der

Bühne in einer Art Nische gezeigt wird, von der sich im entscheidenden Moment irgend eine trennende Wand, der „Vorhang" wenn man will, seitwärts oder empor schiebt: so erscheint z. B. die Venus im letzten Akt des „Tannhäuser" in einem felsigen Verließ, das von vornherein durch sein verschiebbares Thor ein Aha! und die Vermuthung wachruft, es sei etwas hinter ihm verborgen; in einem ähnlichen Felsguckkasten wird Samiel im Beginn der Wolfsschlucht sichtbar, und wenn Max vom hohen Felsen in den Abgrund hinabstarrt, öffnet sich im Hintergrunde ein zweites Miniaturtheater, das den Geist der Mutter und das Trugbild der Agathe verbirgt. Es ist der Stil der alten Verwandlungskomödien und Feerien. Wozu aber dieser alberne und nebenbei noch ziemlich complicirte und platzraubende Apparat? Warum erscheint die todte Mutter nicht auf einem Brückensteg, der über die Schlucht leitet, langsam wandelnd und endlich in Dunst und Nebel, woran ja seit den Wagnerschen „Nibelungen" kein Mangel ist, verschwindend? Und wenn endlich die geisterhaften Fratzen erscheinen sollen, von denen Bäume und Gestein belebt sind, können sie bei der heute entwickelten Technik nicht anders dargestellt werden, als durch das Auf- und Niederbewegen einer Klappe? Welch' ein thörichter und illusionstörender Übelstand nun aber gar, wenn auf den Ruf „Sieben" sämmtliche Klappen geöffnet werden, Samiel auf pappenen Pferden aus dem Boden steigt und das bengalische Licht, das doch endlich auf die Jahrmarktsbuden und die Feuerwerkerei im Freien beschränkt bleiben sollte, Alles, Klappen, Drähte, Larven, Pferde, Vögel und Bäume übertrieben grell beleuchtet, als wollte der Regisseur dem Publikum recht deutlich zeigen, wie es gemacht worden, und daß das Ganze eben doch nur Schwindel und Trödel sei, gut die Kinder und den Janhagel zu amüsiren. Das aber ist ein bitteres Unrecht an der grotesken Tondichtung, die Weber zu der „Wolfsschlucht" geschrieben. In seiner Musik ist jeder Dämon entfesselt, und dies Grauen, das seine Kunst weckt, wollen wir uns durch den Bühnenschlendrian nicht verkümmern lassen. Dieser ist freilich am Glücklichsten, wenn er sich um keine Regieanweisung, die der Autor gegeben, zu kümmern

braucht, sondern sich seiner Bequemlichkeit und seinen eigenen Einfällen ungestört überlassen kann. Wer wüßte nicht davon zu erzählen? Ich habe schon eine Wolfsschlucht gesehen, in der nichts von Allem geschah, was Weber gewollt. Wenn die Waldvögel im Orchester flattern und hüpfen, wandelt ein altes Gerippe über die Bühne, wenn der Eber durch das Gebüsch „rascheln" soll, wälzt sich oben eine müde Schlange, zu der sich die ungemein charakteristische Begleitfigur wie ein Hohn ausnimmt. Es ist eins der größten Verdienste Richard Wagners, auf diese Mißachtung der künstlerischen Absichten durch die Bühnenleiter, auf die frohgemuthe Unabhängigkeit von einander, in der sich Capellmeister, Regisseur, Sänger und Maschinist gefallen, scharf hingewiesen zu haben, und wie hat er selbst darunter zu leiden gehabt! Wie viele Theater geben sich z. B. noch die Mühe, seine überaus sorgfältigen Anweisungen zum „fliegenden Holländer" getreu zu befolgen? wie viele kümmern sich um die ihm so sehr am Herzen liegende starke Welle, die zwischen den beiden Versen des Steuermannsliedes das Schiff hin- und herrüttelt? In einer neueren Oper kommt ein Hochzeitszug vor, in dem der Eintritt der Ritter, der Krieger, der Gaukler, der Frauen u. s. w. musikalisch genau bezeichnet ist, und ich kenne keine einzige Bühne, deren Regisseur sich die Mühe gegeben hätte, den mit der größten Leichtigkeit zu ermöglichenden Einklang des Orchesters mit dem Bühnenbilde auch wirklich herzustellen. Man ließ die Leute eben aufmarschiren, wie es bequem war, und lächelte über den Gedanken der Einheit zwischen Musik und Scene. Dem großen Duett Eglantinens und Lysiarts in der Euryanthe geht bekanntlich eine dramatisch sehr bewegte Scene vorauf, in der Blitz und Donner von Weber auf einem ganz bestimmten Takt ihren Platz angewiesen erhalten haben. Ich habe sie noch nie zu rechter Zeit erscheinen und noch öfter habe ich sie überhaupt nicht gesehen. Und das Alles trotz Wagner und trotz des unleugbaren Fortschritts, der durch ihn und seit ihm auf den deutschen Theatern zu spüren ist.

Was dem „Freischütz" sonst durch den Unverstand und den Ungeschmack Unrechtes geschah, hat der Fortschritt der Zeit glücklich be-

seitigt: ich denke an Wien, dasselbe Wien, das den Domingo im „Carlos“ in einen Secretär verwandelte, das den Großinquisitor bis in die allerjüngste Zeit nicht auf die Bühne zu bringen wagte, und das auch an dem „Freischütz“ seine pfäffische Vorsicht übte: Samiel wurde in die Stimme eines „bösen Geistes“ umgewandelt, der Klausner in einen „weltlichen“ Einsiedler, und da sich der Kaiser überdies das Schießen auf der Bühne verbeten hatte, mußte statt der Büchse die Armbrust eingeführt und der Kugelguß in das Suchen nach verzauberten Bolzen verändert werden. Es war dasselbe Wien, die zweite Heimat Mozarts und Beethovens, das zum großen Schmerz des Meisters, der sein Werk in dieser Verstümmlung im Jahre 1822 sah, in Ännchens Romanze von der seligen Base die so ungemein charakteristische Bratsche strich und der ganzen Nummer mit dem Worte „Nero der Kettenhund“ ein rasches Ende bereitete. Weber hatte seine große Noth, sich Schutz gegen solche Mißhandlungen zu verschaffen (die freilich die Begeisterung, die das Werk auch in Wien erregt, nicht zu ertödten vermochten), und erst als er „die Kugeln und den Teufel genehmigt erhalten“ und die Partitur wieder in integrum restituirt, entschloß er sich dazu, seine Oper zum Benefiz der Schröder-Devrient (Agathe) selbst zu dirigiren: was denn freilich einen gewaltigen Enthusiasmus erregte, so daß Weber vor der Zukunft zitterte, „da es kaum möglich ist höher, zu steigen.“

Inzwischen hatte er auch von Schlesinger in Paris ein Schreiben erhalten und mit ihm die Aussicht auf die Bestellung einer Oper seiner Schöpfung für Paris. Er hatte sich längst mit dem Gedanken getragen, ein neues Werk (die „Euryanthe“) für Wien zu schreiben, aber seine ersten trüben Erfahrungen dort (das Benefiz der Schröder hatte noch nicht stattgefunden) verleideten ihm Wien und es schien einen Augenblick wirklich, als könne es mit Paris Ernst werden. Das wäre nun freilich weder klug noch nützlich gewesen, denn wie sich die Seinekönigin dazu verhalten haben würde, mag man daraus schließen, wie sie sich etwa zwanzig Jahre später zum „Freischütz“ stellte, als er, seines deutschen Eichenkranzes beraubt, an ihre Ufer versetzt wurde.

Der „Freischütz" ist eine der wenigen urdeutschen Opern geblieben, mit denen die übrigen Nationen sich wenigstens vorübergehend beschäftigt haben; ja in Rußland hat er so festen Boden gefaßt, daß er dort als Volksoper gelten darf. Auch die Franzosen haben ihm also in den dreißiger und vierziger Jahren ihre Liebe zugewandt, aber wie sie es heutzutage noch mit Goethes Faust, mit dem „Macbeth" oder „Hamlet" machen, haben sie ihn, ohne Verständniß für den Kern des Deutschthums, aus dem diese Schöpfung organisch emporgeblüht ist, auf ihr Prokrustesbett gestreckt und ihn den Anforderungen zuerst der komischen und dann derselben „großen Oper" angepaßt, die zwanzig Jahre später auch von Wagners „Tannhäuser" ihren Zoll verlangte und sich, da er verweigert wurde, durch ihren genius loci an ihm rächte. Es ist nur seltsam, daß Wagner, der uns von jenen Bearbeitungen des „Freischütz" so eindringlich und überzeugend zu erzählen weiß, der uns mit seiner Schilderung mitten in den deutschen Wald führt und den wißbegierigen Franzosen klar zu machen versucht, daß dieser „Wald" von dem »bois« ganz so verschieden ist, wie die »rêverie« von der deutschen Empfindsamkeit — es ist seltsam, daß Wagner, als es sich um sein eigenes Werk handelte, das nicht minder als der Freischütz die echten Züge des germanischen Genius an sich trägt, in banger, trunkener Hoffnung diese tiefe Wesensverschiedenheit vergaß und verkannte und sich den Traditionen der großen Oper und dem balletlüsternen „Jockeyklub" zum Opfer brachte. Es wäre ihm vielleicht anders ergangen, hätte er diesen zu Liebe in den Sängersaal der Wartburg ein großes Tanzdivertissement eingelegt — und, zehn gegen eins, würde der Freischütz ein noch schlimmeres Loos als der „Tannhäuser" erlitten haben, wenn er nicht unter die Hände der französischen Bearbeiter gekommen wäre. Unter diesen stand nun zwar, für den musikalischen Theil, kein Geringerer als Hektor Berlioz, aber was hatte der groteske Geist des Componisten der »Episode de la vie d'un jeune artiste« mit Agathens wunderbarer, keuscher Arie und der Cavatine des Max „Durch die Wälder, durch die Auen" zu thun?

Um dem Geſchmack der Pariſer mundgerecht zu werden, mußte die Oper vor Allem um ihren harmloſen, den Franzoſen in der urſprünglichen Geſtalt unfraglich ganz unverſtändlichen und lächerlichen Dialog gebracht und mit Ballets verſehen werden —, denn der friſche Bauerntanz im erſten Act genügte den Habitués natürlich nicht. Eine ſolche Umgeſtaltung war nun zwar ſchon, in denkbar freieſter, ungenirteſter Art, in einer aus dem „Freiſchützen“ keck zuſammengeſtoppelten Oper »Robin des bois« vorgenommen worden; aber man hielt dieſes von der opéra comique unglaublich oft geſpielte Ding doch im Weſentlichen für eine franzöſiſche Arbeit und beſtand auf dem Wunſch, eine Einrichtung kennen zu lernen, die, wenn ſie auch nicht das Original ſelbſt war, dieſem doch näher käme als jener »Robin des bois«. »Le Freischutz« hieß die ſeltſame Novität, und an Webers jugendlich ſchönem Kinde die Henkerstoilette zu vollenden, ließ ſich, nachdem der Italiener Pacini das Buch in das Franzöſiſche überſetzt und umgemodelt hatte, ein ſo bedeutender Menſch, ein ſo großer Künſtler wie Berlioz wirklich bereit finden — ſicherlich in ehrlichem, künſtleriſchem Ernſt und mit der ganzen Fülle ſeines Könnens, in Wirklichkeit aber doch nur, um dem Director der großen Oper, den die Einnahmen des »Robin des bois« in der komiſchen Oper nicht ſchlafen ließen, gleichfalls die Taſchen zu füllen. In Bezug auf das Ballet half man ſich mit Webers „Aufforderung zum Tanz“, die Recitative aber mußten faſt durchweg neu componirt werden — und ſchließlich war der Liebe Mühe doch umſonſt. Was dem »Robin des bois« geglückt war, gelang dem »Freischutz« nur zum geringen Theil.

Wie mochte man aber auch den echten Quell verfälſcht haben! Berlioz hatte ſeine Eigenart als Componiſt möglichſt zurückdrängen wollen und war dadurch in ſeinen endloſen Recitativen in eine Langweiligkeit verfallen, die allein der wunderlichen Neuſchöpfung ſchon den Garaus hätte bereiten müſſen. Die Darſtellung muß aber, wenn man Wagners draſtiſcher Beſchreibung folgt, das Unglaublichſte gethan haben, um die Züge des Originals zu carikiren. Dieſer elegant im ſpaniſchen Coſtüme einherſtolzirende Samiel, der, ſtatt

während Maxens Arie bei dem Worte „Gott!“ rasch zu verschwinden, wie es in Deutschland Sitte ist, eine lange virtuose Zitterscene aufführt! Dieser beständig distonirende Max! Dieser gemüthliche Kaspar, den der Böse im Finale geradeswegs mit sich in die Versenkung führt! Und nun gar diese schreckenlose Wolfsschlucht, die außer zwei Fledermäusen und einigen Irrlichtern an Schreckniſſen bei dem Kugelguß nichts brachte als die wilde Jagd: d. h. einige nackte Knaben mit Pfeil und Bogen, die man, trotzdem sie auf Zottelbär und Pantherthier zielten, für Amoretten gehalten zu haben scheint. Da hat man es denn dem deutschen Hörer, der seinen Freischütz liebt, nicht verdenken können, daß er, von einer Enttäuschung zur andern geführt, sich schließlich einer ungebundenen Heiterkeit hingab und gerade dann am Meisten lachte, wenn die Franzosen ernsthaft blieben.

Das Resultat war übrigens nicht etwa ein völliges Fiasco. Vielen gefiel »Le Freischutz«, einige Journale priesen, andere verläſterten ihn und der „Charivari“ meinte sogar, die große Oper habe sich ein Verdienst damit erworben, diesem in seinem Vaterlande verkannten Meisterwerke ein Asyl gewährt zu haben!! Zu dem Erfolg des »Robin des bois« kam es jedoch nicht entfernt — vielleicht weil die kleinere Bühne der „komischen Oper“ dem Werke günstiger war, vielleicht oder gewiß sogar, weil Berlioz' Recitative die Wirkung lähmten, zuverläſſig aber darum, weil jener erste Bearbeiter, den kein Grund der Pietät bestimmte, seine Landsleute kannte und sie mit einem frisch zusammengebrauten Gericht regalirte, das von dem echten Freischütz nur einige Brocken enthielt, darunter freilich einen, der den Erfolg allein schon entschied: den Jägerchor, von dem ein Jahr hindurch alle Boulevards widerhallten.

Man braucht weder über diesen Erfolg allzubeglückt noch über jenen Mißerfolg allzubetrübt zu sein. Denn jedes echte Gewächs des Bodens verliert, je treuer es die heimischen Säfte in sich bewahrt, je mehr es als ein Auszug alles dessen erscheint, was ihm des Vaterlands Erde, Wasser, Luft und Feuer zugetragen, unter einer frem-

den Sonne von seinem Reiz, von seiner sich selbst erklärenden Verständlichkeit. Es giebt zwar einige allergrößte, riesenhafte Monumente der Kunst, die, obwohl eine treue Spiegelung ihrer Umgebung, ihrer Zeit und ihres Bodens, doch so frei und übermäßig emporwachsen, daß sie die Augen Aller auf sich lenken und die Bewunderung und das Verständniß auch derer erzwingen, die, unter anderen nationalen Bedingungen geboren, sich ihrer Größe zunächst verschließen möchten. Wie die Völker erst dann zur Macht gelangen, wenn sie die starken Wurzeln ihrer Kraft fühlen, und wie sie erst dann den Erdball bezwingen und beherrschen lernen, wenn sie in sich selbst und aus sich selbst heraus stark geworden, so giebt es Kunstwerke, die das reinste Mark der Heimatherde aufgesogen haben und als Sieger über die Schlagbäume und die natürlichen Ländergrenzen dahinschreiten, die Kosmopoliten *werden*, weil sie zunächst und vor Allem *national* waren und anstatt sich mit den Federn aller fremden Völker zu schmücken, nur das heimische Gewand anlegten. Ich nenne Shakespeare, Dante, Cervantes, wohl auch Calderon, ich nenne Rafael und Rembrandt; Beethoven, Goethe und Schiller haben die Bahn halb schon beschritten oder sie werden folgen; selbst Richard Wagners allerdeutscheste Werke gewinnen schon Macht über die romanischen Völker. Ob der „Freischütz" zu diesen Allergrößten gehört, die vom Wirbel bis zur Sohle das Zeichen des Sieges führen, ob auch ihm die Macht, die ihm in Paris verkümmert wurde, in Zukunft noch beschieden ist? Vielleicht nur bei den Auserwählten, die sich auf die Bedingungen eines jeden künstlerischen Schaffens frei und vorurtheilslos zu versetzen vermögen. Und fehlte ihm selbst jene absolute Widerstandsfähigkeit, jene unbedingte Siegesgewißheit, was verschlüge es? Was ihn den Italienern und Spaniern unverständlich macht, macht ihn den Deutschen um so theurer. Wir alle hegen irgend ein süßes, trautes Erinnerungspfand, das Andern nichts bedeutet, wir lieben ein Antlitz, dessen seelische Schönheit Andern unverständlich, ein Herz, dessen Güte Andern verschlossen geblieben ist. Im „Freischütz" besitzt unser ganzes Volk solch ein theures Symbol. Ein Laut von ihm und wir fühlen unser innerstes Mark

erzittern, wie die Wünſchelruthe dem Golde entgegenbebt, das im Schooß der Erde verborgen liegt. Dem tiefſten heimatlichen Grunde entſtammt der köſtliche Schatz, den Weber uns im Freiſchütz geſchenkt, und der müßte kein Deutſcher ſein, der ſeine Sprache nicht verſtände!

## Euryanthe.

Es ist ein alter, oft bewährter Glaube: nach einem großen künstlerischen Treffer folgt eine Niete, über jedem „zweiten Werk“ schwebt ein Unstern oder der Neid der Götter, und kommt es auch nicht immer zum völligen Versagen — hinter dem starken Eindruck des ersten, das die Augen der Welt auf den Künstler gelenkt, bleibt der Eindruck des zweiten Werkes fast immer zurück. Feine psychologische Gesetze walten hier: was in der Verborgenheit geschaffen wurde, sog in der keuschen Stille das geheimste Leben des Künstlers in sich, es wurde, was es um Gottes, der Kunst und seines Schöpfers willen werden mußte, und eben seine frische Unberührtheit verlieh ihm den raschen und kecken Siegfriedssieg. Hat es aber den Ruhm um seines Meisters Haupt gesammelt, wird dieser auf erhöhtem Platze gesehen, beobachtet, controlirt, dann ist es um seine Unbefangenheit geschehen. Jetz will er den Ruhm rechtfertigen, etwas ganz Besonderes schaffen, er grübelt, ändert, berechnet und verwirrt sich — und erst der langsamen Gewöhnung an die Öffentlichkeit verdankt er mit dem dritten und vierten Werke wieder die alten Erfolge. Ein junger Schauspieler kann im engen Kämmerlein oder auf der Probe eine Rolle zum Entzücken schön spielen und sie vor den Lampen und den Augen des Publikums völlig verderben. „Fiesco“ ist solch ein zweites Werk. Auch „Euryanthe“ ist es.

Daß Webers „Freischütz“ nicht im buchstäblichsten Sinne des Componisten erste Oper war, wie die „Räuber“ Schillers erste Tra-

gödie, braucht kaum ausdrücklich bevorwortet zu werden. Aber es war die erste Schöpfung, in der er, von der schönsten Muse, seiner jungen Braut, inspirirt, im vollen Besitz all seiner Kräfte sich künstlerisch frei und erhoben gehen ließ, das erste, in dem er ganz er selbst war; aus seinen früheren Werken sprach noch der Schüler, der Jünger — jetzt zeigte sich der Meister an. Und nun entlud sich auf den kleinen, unscheinbaren, von den Musikgelehrten über die Achsel angesehenen Mann eine Wolke goldenen Ruhmes, berauschend, verwirrend, neiderregend. Solcher elementaren Ausbrüche der Begeisterung ist auch das Publikum nicht immer fähig. Weber hätte dem „Freischütz" folgen lassen mögen, was er wollte — da sein Erfolg nicht zu überbieten war, mußte ihm notwendig der Rückschlag folgen. Schon das Gesetz des Gegensatzes dictirte ihn. Wenn die Geschworenen gar zu oft freisprechende Sentenzen gefällt haben, dann überkommt sie mit einer gewissen Regelmäßigkeit das Bedürfniß, auf schuldig zu erkennen — die Gunst eines mächtigen Triumphes gewährt das Publikum nicht immer. Dergleichen darf man nicht von ihm verlangen. Was will der Künstler? Er hat sein redliches Theil empfangen. Nun kommt er schon wieder und erhebt dieselben Ansprüche zum zweiten Male, erhebt sie allein schon durch die Thatsache, daß er mit einem neuen Werk an die Öffentlichkeit tritt? Das geht nicht. Man wird sich zuknöpfen und ihm scharf auf die Finger sehen müssen.

Freilich, „Euryanthe" gab dem Publikum Grund — und doch, wer wünschte nicht, der sie von der Warte der jetzigen Musikentwicklung betrachtet, daß sich alle Götter an ihrer Wiege versammelt hätten, um ihr den Sieg zu bescheeren? Es ist wahr, Weber hat sie nicht in unbefangener Freude und Frische geschaffen, sie trägt die Bläße des Gedankens, sie ist erarbeitet — aber mit einer so ernsten, heiligen, so echt künstlerischen Arbeit, daß man ganz wehmüthig gestimmt wird, wenn man sich sagen muß: nicht diese Arbeit mit ihrem Zwange war es, die die Lebensadern der „Euryanthe" unterband — sie hat ihr Blut nur gedämpft —, was ihr den Keim des Verderbens ins Herz senkte, das war von Webers musikalischem Genius

größtentheils unabhängig, ja unabhängig von ihm selbst. Und wie wächst dies Bedauern, wenn man sich vergegenwärtigt, wie viel Leben einem Werke immer noch innewohnen mußte, das so vielen Schwächen und Fehlern zum Trotz sich doch bis auf den heutigen Tag auf den Bühnen zu behaupten vermochte, wie viel geniale Kraft, wie viel achtunggebietendes Können. Weber wollte ein Reformwerk schaffen, das die Krittler, die ihn einen Dilettanten schalten, gründlich beschämen sollte — und er errichtete dies Werk auf dem morschen und modrigen Grunde eines ungesunden, spuk- und nebelhaften Textes.

Am 11. November 1821 war es, als sich dem Meister die Aussicht, seine Gegner mit einer großen „durchgesungenen" Oper zu schlagen, eröffnete: der Impresario Barbaja trug ihm an, für das Wiener Kärnthnerthor-Theater ein Werk im Stil des „Freischützen" und zwar für die Saison 1822—23 zu schreiben. Feurig ging er darauf ein, obgleich er die Bedingung „im Stil des Freischützen" in seinem Innern strich, und sofort suchte er nach der Dichtung, mit der im Bunde seine Kunst zugleich der italienischen Schwester und ihrem geliebten Rossini in Wien den Handschuh hinwerfen sollte. Zwar beschäftigte ihn ein komisches Libretto von Theodor Hell (Winkler) „Der Brautkampf" oder nach der von Weber vollzogenen Umtaufung „Die drei Pintos" — aber ohne Besinnen unterbrach er die Composition, nur willens, einen ernsten Stoff zu wählen, der ihm seine ganze Kunst und sein ganzes technisches Können darzulegen gestattete. Kind hatte ihm schon vor längerer Zeit den „Cid" vorgeschlagen und mit der Bearbeitung des Stoffes begonnen, aber die widerwärtigen Streitigkeiten über die Freischütz-Honorare hatten Weber dem anspruchsvollen, eitlen Manne so sehr entfremdet, daß eine Neuknüpfung der zerrissenen Fäden unmöglich schien. Daß er eine „Verlassene Dido" von Rellstab nicht wählte, der als Kritiker Stab um Stab brach, um selber mit jeder eigenen Arbeit kläglich zu scheitern, war gewiß kein Unglück. Wohl aber war seine Begegnung mit der geschiedenen Frau des Orientalisten Chezy im Dresdner Liederkreis ein Unglück, denn sie war es, die ihm die

Dichtung für die neue Oper schaffen sollte — und in schlimmere Hände konnte die verantwortliche Aufgabe nicht gelegt werden, ein ungleicheres Bündniß zwischen Dichter und Componisten war undenkbar.

Helmina von Chezy, geborene von Klencke, war eine Enkelin der Karschin, begabt wie diese, anspruchsvoll wie diese, mit der gleichen Fähigkeit ausgerüstet, sich ohne Geld durch's Leben zu schlagen und sich bei vermögenden Freunden und Freundinnen das Nest zu bauen. Nur in einer Beziehung war sie das gerade Gegenbild ihrer berühmten Großmutter. Diese war aus einer Hirtin (keiner reinlichen Watteau'schen und keiner von denen, die in Schillers „Huldigung der Künste" den früchteschweren Baum umpflanzen) zur Dichterin geworden, von „unanständigen Geschäften", „aus einem pöbelhaften Leben ohne Ruh" abberufen und durch die Gunst des edlen Herrn von Kottwitz nach Berlin versetzt worden. In dieser Richtung nach oben verharrte sie nun auch, auf ihr vergangenes Leben blickte sie wie auf einen Greuelzustand zurück, sie hielt auf gute Manieren und wußte sich in der vornehmen Gesellschaft mit Geschick zu bewegen. Helminen aber (sie hieß, nebenbei bemerkt, eigentlich Wilhelmine) zog es in ihrer äußeren Erscheinung und ihrer nächsten Umgebung mit Allgewalt wieder abwärts. Sie liebte es zwar, große Räume zu bewohnen, und versammelte die Kunstwelt in ihnen ungenirt, trotzdem es an jedem Comfort und fast an aller Nahrung fehlte, aber sie war ein Muster von ordinärer Unordnung und strebte mit ihren beiden Söhnen, die der Mutter darin wohl oder übel folgen mußten, dem Urzustande völliger Bedürfnißlosigkeit zu. Wahrhaft weiblichen, feingearteten Naturen, wie der Gattin Webers, war sie darum ein Gegenstand des Abscheues, und auch die Männerwelt mußte schon vom Schlage jener augenlosen Romantiker sein, die den Blick ganz „nach innen", in das Land ihrer Träume wenden, wenn sie durch ihr Äußeres und ihr Benehmen nicht zum Lachen oder zum Ärger gereizt werden sollten. Es charakterisirt sie, daß sie bei der ersten Aufführung der Euryanthe in Wien ihr Billet vergessen hatte und nun „mit eingedrücktem Hut und herabhängendem Shawl" über die Bänke stieg, mit gellender Stimme Platz begehrend,

da sie ja die Dichterin sei, die Dichterin — unter dem Lachen, Johlen und Murren des Publikums. Gelästert hat man über sie denn auch redlich. Ihr Nahen verödete, ihr Name war die Losung zur Flucht. Noch heute besteht die Anekdote von ihrem Zusammentreffen mit einem noch lebenden, längst ergrauten Dichter, der unter ihren Namen im Fremdenbuch:

Helmina von Chezy,
Geborene Klencke

den bösen Reim setzte:

Ich bitte sie, geh' sie,
Sonst krieg' ich die Kränke.

Das ist stark, ja, es ist ungezogen — aber solch' ein Ärgerniß hat immer Grund und Helmina erntete nur, was sie gesät hatte. Daß sie sich zweimal (wie ihre Großmutter) scheiden ließ, soll ihr dabei nicht einmal so streng angerechnet werden, denn in den Augen der damaligen Zeit that sie damit nur, was die ganze anständige literarische Welt that. Das frivole Schalten der Eltern mit dem Lebensglück ihrer Töchter, die Versuchsheirathen, der kecke, ganz offenkundige, sogar mit einer gewissen Ostentation betriebene Treubruch, unglückliche Ehen und Scheidungen waren an der Tagesordnung, und die Gattin des Orientalisten von Chezy schließt sich nur in langer Kette an die große Reihe ihrer dichterischen und dichterbegeisternden Genossinnen, an Karoline von Wolzogen, Charlotte von Kalb, Charlotte von Stein und ihre Schwester, Maximiliane la Roche, Karoline Schelling, Dorothea Veit, Therese Forster, Sophie Mereau, Amalie von Imhof, Luise Brachmann und zahlreiche Andere. Nur um das Porträt zu vervollständigen, wäre noch anzuführen, daß sie, ähnlich wie Kind es gemacht, Weber mit nachträglichen Honorarforderungen bitter zusetzte und ihren Antheil am Ruhm mit nicht minderer Eifersucht hütete. Dem Componisten riß damals (es war in Wien unter den Vorbereitungen zur ersten Aufführung) die Geduld. Bislang hatte er die dichterische Sibylle mit Humor behandelt, ihren Mangel an Takt und weiblicher Sitte gutmüthig verspottet und sie „das Chez" genannt, wie ein Ding, das

weder männlich noch weiblich ist; jetzt aber gab ihm die Galle ein anderes Wort ein, jetzt heißt Helmina die „verdammte Chezy." Nimmt man das Alles zusammen, dann entsteht gewiß kein sehr säuberliches Bild.

In Einem aber hat man dieser Frau doch Unrecht gethan: in ihrer uneingeschränkten Verurtheilung als Poetin, die sich wiederum nur daher schreibt, daß man heutzutage nichts als den Text der „Euryanthe" von ihr kennt: und dieser ist allerdings miserabel. Aber sie hat auch nichts Schlechteres und manches Bessere geschrieben. Sie ist keine der Ersten, aber sie besitzt Phantasie und einigen Geist und weiß in beweglicher, lebhafter Art zu erzählen. Ihre Gedichte, ihre Novellen, ihre nach ihrem Tode veröffentlichten Memoiren „Unvergessenes" geben davon Kunde. Sie arbeitet mit dem üblichen romantischen Apparat und ist nicht entfernt originell, aber was Kind als Lyriker leistete, vermochte sie auch und der eine klägliche Mißgriff der „Euryanthe" darf sie nicht ganz verdammen, weil doch auch Weber an dieser Schuld seinen erheblichen Antheil hat. Wäre Helmina auch als Dichterin so monströs wie als Weib gewesen, es ließe sich schwerlich verstehen, daß sie in den besten und gebildetsten Kreisen gern gesehen wurde und Männer wie Isidorus Orientalis (der Graf von Loeben) zu ihren Freunden zählten. So ganz von allem Geschmack verlassen war denn jener romantische Kreis in Dresden, in dem Weber sie zuerst kennen lernte, doch auch nicht, und der Ersten Besten hätte der Componist, der begreiflicher Weise nur wählerischer geworden war, das Schicksal seines künftigen großen Werkes, in welchem er seinen Genius auf der Höhe der musikalischen Bildung zu zeigen hoffte, gewiß nicht anvertraut. Dies mußte vorab gesagt werden, weil es die Gerechtigkeit verlangte. Und mit der stillschweigenden reservatio mentalis, daß Helmina von Chezy nicht ausschließlich nach der Euryanthe beurtheilt werden dürfe, mag man denn ihr Libretto ganz so schonungslos verurtheilen, wie es das verdient. Mit seiner Entstehung aber hat es folgende Bewandtniß.

Weber wollte nun einmal eine „große Oper" schreiben, um die weisen Contrapunktisten, die ihn nicht zur Zunft zählten, widerlegen

zu können, und dunkel, aber fest hegte er die Hoffnung, die Geschichte der Oper mit der neuen Schöpfung in eine neue Bahn zu leiten. Der genialen Kräfte, die nicht beschworen werden können, die wie alles Höchste frei von den Göttern herab kommen, war er sich seit dem „Freischütz" mehr als je bewußt — jetzt sollten sie einem strengen Plan dienstbar gemacht werden. Was das „Musikdrama" durch Gluck geworden und wie sich sein Schema unter den Händen eines Mannes wie Spontini, der der französischen Sensation italienischen Wohllaut gesellte, gestaltet hatte, glänzend, wirkungsvoll, aber im Grunde kalt, das wußte er und für die Ausschreitungen des zeitgenössischen Effectcomponisten, der ihm als preußischer Generalmusikdirector so viel zu schaffen machte, machte er den großen musikalischen Reformator aus Weidenwang in der Oberpfalz nicht verantwortlich. Wie nun aber, wenn der strenge dramatische Bau mit Weber'schen Mitteln ausgeführt, mit Weber'schen Farben geschmückt wurde? wenn an die Stelle des alten Recitativs der großen Oper, das harmonisch, melodisch und instrumental sehr knapp bedacht, physiognomielos und einförmig war und mit dem Secco eine bedenkliche Ähnlichkeit aufwies, das Recitativ des „Freischützen" trat, das Cantando-Recitativ, die gesungene melodische Declamation mit ihrem reichen Orchesterschmuck? jenes Recitativ, das außer der großen Scene der Donna Anna, die der Rachearie vorangeht, und den Recitativen des „Fidelio" fast keine unmittelbaren Vorbilder hatte und in Weber seinen Meister fand? Waren doch auch die großen und berühmten Recitative der Gluck'schen „Iphigenien" dagegen noch entsagungsvoll, und bedeutete die recitativische Declamation bei Spontini, Spohr u. A. doch nicht viel mehr als den Wüstenstrich, der zwischen Oase und Oase, den eigentlichen Gesangsnummern, liegt. Auch Webers enge Vertrautheit mit dem Theater erschloß ihm eine ganz neue Welt, ja, er träumte von einem Zusammenwirken aller Schwesterkünste in seinem neuen Werk zum Ganzen, eine überaus gewichtige Äußerung, die das Wagner'sche Programm im Kern vorwegnimmt und auf die noch zurückzukommen ist. Mit solchen Plänen und Hoffnungen ging Weber „auf die Textjagd", aber so sehr war

er doch auch noch in den Vorstellungen der großen Oper befangen, daß sie ihm ohne Heldenthum und Ritterlichkeit, ohne den tragischen Kothurn undenkbar war, und daß diese Heroenwelt die mittelalterliche werden mußte, verstand sich bei Webers romantischer Ader von selbst. In dieser Richtung ging er darum suchen.

Nun hatte ihm die Chezy eine Reihe der bekanntesten mittelalterlichen Sagenstoffe vorgelegt, eine Melusine, Griseldis, Magelone, Wigalois, den Merlin und „Lother und Maller", die sich in Friedrich von Schlegels Sammlung romantischer Sagen und Dichtungen des Mittelalters finden, zu der auch Helmina einen Beitrag geliefert hatte: die Übersetzung eines jener öden alten Fabliaux, die heutzutage auf den Universitäten die Wonne und die Hauptbeschäftigung der Neuphilologen (mir unbegreiflicher Weise!) und eine unerschöpfliche Quelle von Doctor-Dissertationen sind, und noch dazu eines der dümmsten, der »Histoire de Gérard du Nevers et de la belle et virtueuse Euryanthe sa mie.« Wenn man sich die Mühe gegeben hat, dieses Unding zu lesen, wird man finden, daß sich die Mittheilung seines Inhalts nicht der Mühe lohnt, und daß es genügt, das Wichtigste anzugeben, das sich, wenigstens in den Grundzügen, bei Weber und der Chezy wiederfindet. Es ist die Wette Gérards (des Adolar der Erzählung) mit Lysiardus von Forest, der vermeintliche Beweis von Euryanthens Untreue (ein veilchenartiges Mal, das Lysiardus mit Hülfe einer niederträchtigen Hofmeisterin durch ein Loch in der Thür auf Euryanthens Brust entdeckt), das Strafgericht, das der thörichte Gérard daraufhin über seine Verlobte halten will, und die Abwendung des Mordstreichs durch Euryanthens raschen Entschluß, sich an des dummen und nichtswürdigen Geliebten Stelle einem Drachen in den Weg zu werfen, der in der Wildniß auf ihn eindringt. Nun folgt ein Wirrsal untergeordneter Begebnisse und jenes seltsame Abspringen von der Haupthandlung, jenes Verlieren des Fadens, wie wir es zu unserer Überraschung selbst in dichterisch so großen Werken des Mittelalters wie Wolframs „Parcival" und Gottfrieds „Tristan und Isolde" finden. Gérard zieht wie der Gawan des „Parcival" von Abenteuer zu Abenteuer und verliebt sich gründlich in die Tochter eines Her

zogs von Cöln, Eglantine, nachdem er Euryanthens Unschuld bereits erfahren. Diese hat bei dem Herzog von Metz, der sie im Walde fand, gastlichen Aufenthalt genommen, leider aber den Verdacht der Ermordung der Prinzessin Ismene auf sich gelenkt, die von einem von Euryanthe verschmähten Ritter im Bette irrthümlich getödtet worden ist. Natürlich wird über die arglose Unschuld ein Gottesgericht gehalten, zu dem Gérard für Euryanthens Rettung noch gerade rechtzeitig kommt. Aber durch welches Mittel? Euryanthens Favoritlerche ist mit einem Ring, den ihre schöne Herrin von Gérard besitzt, auf und davongeflogen, und Gérards Falke fängt eben diese Lerche auf der Jagd in der Gegend von Cöln! Das erinnert den Ungetreuen an die Verlassene, er rettet sie, die Bösen werden bestraft und Euryanthe, die ihren Ritter immer noch liebt, reicht ihm am Altar die Hand. Man sieht leicht: Wunders und Unsinns genug.!

Frau von Chezy ließ sich jedoch dadurch nicht stören. Da Weber unbegreiflicher Weise von allen ihm vorgelegten Stoffen diesem den Vorzug gegeben hatte, fühlte sie sich Manns genug, gegen seine Ungeheuerlichkeiten zu kämpfen, und entwarf mit großer Schnelligkeit, als wolle sie den Raub nicht fahren lassen, folgendes

## Scenarium zur „Euryanthe".

### I. Act.

Alterthümlicher Königssaal, König, Große, Frauen, Fräulein; Aliz von Burgund singt ein Lied auf des Königs Bitte. Gerhard, den Sperber auf der Hand, den Rosenkranz in den Locken, tritt ein, neidisches Gemurmel Lysiarts und seiner Freunde, Unwille der Übrigen. Gerhard singt auf des Königs Ersuchen ein Lied zu Ehren seiner Braut Euryanthe, Lysiart kann sich nicht halten, er läßt gegen Gerhard seinen Grimm in höhnischen Worten aus. Die Königin mit den Damen bricht auf, um den Streit zu hemmen, doch nun wird Lysiart zügelloser, die Wette geht vor sich; der König ist dagegen, die Freunde haben vergebens gewarnt, sie suchen die Wette rück-

gängig zu machen, doch es wird beschlossen, daß Lysiart, unter dem Vorwand einer Botschaft von Gerhard, die seine Verlobte an den Hof ladet, nach Schloß Nevers abgehen und suchen soll, sich bei ihr in Gunst zu setzen; kann Lysiart ein sichres Zeichen von Euryanthens Treulosigkeit aufweisen, so fällt ihm das Land Nevers zu, im Gegentheil Lysiart's Land. Alle ab.

II. Scene. Verwandlung. Euryanthe im Burggarten mit der Verrätherin Eglantine; diese hat sie belauscht, daß sie Mitternachts aufsteht und in der Schloßcapelle am Fuße der Bildsäule des Ahnherrn Gerhard's betet. Die durch die Trennung von Gerhard weich und bang gestimmte Euryanthe, der Falschen vertrauend, sagt ihr, dies nächtliche Gebet in der Gruft thue sie in Folge eines Gelübdes: Gerhard habe ihr einst ein Geheimniß unter Auflegung des tiefsten Schweigens vertraut, das seinen Nächten den Schlummer raube, sie bete für den Frieden des Ahnherrn. Eglantine nimmt sich vor, die Entdeckung zu benützen.

III. Scene. Graf Lysiart und seine Ritter kommen, Euryanthen Botschaft ihrer Einladung nach Hofe zu bringen. Lysiart überzeugt sich von Euryanthens treuer Liebe zu Gerhard und wagt nicht einen Schritt zu thun, der ihr Mißtrauen einflößen könne. Sie verläßt ihn, um sich zu ihrer bevorstehenden Fahrt zu bereiten, die Ritter zerstreuen sich, Eglantine eilt in die Capelle, um auf die nähere Spur des Geheimnisses zu kommen zu suchen.

IV. Scene. Lysiart allein, er drückt seine hoffnungslose Verzweiflung aus und wirft sich auf den Rasen hin.

V. Scene. Eglantine kommt voll Hast und Freude zurück, sie hat einen Dolch im Fußgestell des Sarges des Ahnherrn gefunden, an dem Dolch sind Blutflecken, auf den Dolch ist eine Inschrift gegraben; Eglantine liest sie laut, sie glaubt sich unbelauscht, und frohlockt. Lysiart tritt vor, er verständigt sich mit Eglantine zu Gerhards Untergang und verspricht ihr die Hand zu geben und sie zur Herrin des Bodens zu machen, wo sie in Unterwürfigkeit gelebt. Eglantine schlägt ein, liefert ihm den Dolch aus, und beide eilen in die Burg auf verschiedenen Wegen.

VI. Scene. Euryanthe im höchsten Schmucke kommt mit ihrem Gefolge in das Königsschloß. Der König, seine Ritter, Gerhard. Lysiart zeigt den Dolch und bringt die übrigen Umstände vor, die seiner Erzählung Wahrscheinlichkeit geben; Euryanthe wird überwiesen, mehr durch Gerhards Heftigkeit und Raschheit, sie zu verurtheilen, als durch die Wahrscheinlichkeit der gegen sie zeugenden Umstände. Gerhards Land fällt Lysiart zu, sein Triumph; Gerhard gebietet Euryanthen, ihm zu folgen.

## II. Act.

Wald, einsame, dicht von Felsen eingeschlossene Stätte, eine Quelle rieselt herab, der Mond scheint hell. Gerhard kommt mit Euryanthe und erklärt, er wolle sie tödten und dann in die weite Welt gehen, einen guten Rittertod suchen, da sie ihn betrogen, das Heiligste zerstört, den Glauben an ihre Herrlichkeit, das Höchste und Strahlendste befleckt, ihre Ehre. Euryanthe betheuert ihre Unschuld, Gerhard glaubt ihr nicht. Eines Löwen Gebrüll erschallt näher und näher, Euryanthe fleht Gerhard mit der höchsten Innigkeit und Beredsamkeit, sich zu retten und sie allein der Wuth des reißenden Thiers zu überlassen; dann würde er gerochen und sie ihres Daseyns entledigt seyn. Gerhard fühlt den Muth in seiner Brust wieder erwachen, da er den Löwen nahen sieht, er antwortet nicht auf Euryanthens rührendes Flehen, sondern stürzt sich dem Ungeheuer entgegen. Er kämpft, während Euryanthe in Todesangst um ihn ist, und erlegt den Feind. Er wäscht sein Schwert an der Quelle und dankt Gott für seinen Sieg, dann wendet er sich zu Euryanthen und erklärt, er wolle sie in Gottes Schutz verlassen an dieser Stätte und nicht selbst ihr Richter seyn, da sie sein Leben retten wollen.

II. Scene. Euryanthe allein überläßt sich ihrem Schmerz.

III. Scene. Der König mit Jagdgefolge kommt zu der Stelle, wo er den erlegten Löwen und Euryanthe erblickt, er fühlt sich von Mitleid und Erstaunen durchdrungen, ihre Rettung erscheint ihm ein Wunder; Euryanthe verweigert jede Erläuterung und bittet nur um Vergunst, hier ruhig sterben zu dürfen, doch das Zureden Aller

bewegt sie dem König zu folgen, und sie thut es, neue Hoffuung zum Leben fassend. Alle ab.

IV. Scene. Verwandlung. Schloß Nevers im Mondenscheine, auf dem bepflanzten Platz vor dem Schlosse, auf dem Proscenium eine Hütte, wo Bertha und ihr Verlobter beschäftigt sind, ein Fest zu bereiten; sie sprechen von dem entsetzlichen Geschick ihrer geliebten Herrschaft und wie befremdlich es sey, daß Eglantine auf dem Schloß bei Lysiart geblieben, so auch von dem Widerwillen der Bewohner Nevers, Lysiart Huldigung zu leisten.

V. Scene. Gerhard kommt als Minnesänger gekleidet, er will unerkannt noch einmal an seines Ahnherrn Gruft und dann in den Tod gehen. Curth ruft dem vermeinten Sänger freundlich zu. Erkennung. Gerhard beginnt Glauben an Euryanthe's Unschuld zu gewinnen. Alle ab in die Hütte.

VI. Scene. Verwandlung. Das Innere des Schlosses zu Nevers. Eglantine und Lysiart. Sie dringt auf die Erfüllung von Lysiarts Versprechen, sie zur Herrin des reichen Landes zu machen. Lysiart sucht Ausflüchte, Eglantine wird heftig, in der Hitze des Streites bemerken beide Gerhards Ankunft nicht, der in das Schloß gegangen, um unter seiner Verkleidung Gewißheit von dem Verrath seines Feindes zu erhalten. Er hat Alles mit angehört und enteilt ungesehen, um Rache zu nehmen (oder er singt ein bedeutsames Lied und endet im Gesang mit Beiden den zweiten Act).

## III. Act.

Ein zum Kampf eingerichteter Platz; für die Zuschauer sind Sitze aufgeschlagen, die sich füllen. Ein Herold tritt auf, man erblickt einen Ritter mit geschlossenem Visir, dann Große und Fürsten. Der Herold erklärt, daß der König einen Gotteskampf zu Euryanthes Ehrenrettung gestatte, wenn sie einen Kämpfer finde. Nach dem Kampf des Ritters mit ihrem Ankläger Lysiart soll sie, wenn Lysiart siegt, des Todes der Verbrecherin sterben, wo nicht, so fällt Gerhard sein Land wieder zu und Euryanthe wird für unschuldig erklärt.

Der Herzog von Burgund, der Graf von Aloz und der ver-

hüllte Ritter erklären zugleich, für Euryanthe kämpfen zu wollen, das Loos wird geworfen, es entscheidet für den unbekannten Ritter. Lysiart mit Trotz und Hohn verlangt den Kampf. Auf den Sitzen sind die edlen Frauen des Hofes vereinigt, Euryanthe, in schwarzen Schleiern, sitzt einzeln.

Der verhüllte Ritter geht zu ihr und verlangt ihren Segen als Weihe zum Kampfe. Eglantine, in Verzweiflung, von Reue durchdrungen, eilt in diesem Augenblick herbei, Lysiarts Frevel zu enthüllen; Lysiart straft sie Lügen und dringt auf den Kampf. Im Gefecht löst sich der Helmbund des verhüllten Ritters auf, er scheint unterliegen zu sollen und wird in demselben Augenblicke für Gerhard erkannt. Bangen um ihn. Lysiart fällt, er stirbt, seine Unthat gestehend; Wonne der Versammlung, Euryanthe verzeiht Eglantinen.

---

Man sieht, daß dieser Entwurf noch deutliche Spuren des fabliau an sich trägt, daß er von dramatisch ungeübter Hand herrührt und ohne gründliche Änderung unausführbar gewesen wäre. Der Schluß des zweiten Actes ist musikalisch und theatralisch unmöglich wie der ganze nur wie ein unorganisches Anhängsel wirkende dritte. Daß die überflüssigen Episoden, die dem langweiligen König Gesellschaft leisten, fallen mußten, versteht sich gleichfalls von selbst, und die vielen Albernheiten und Geschmacklosigkeiten des Détails (der Löwe! die Bitte des schwarzen Ritters um den Segen der angeklagten Euryanthe!) bedürfen keiner ausdrücklichen Bekämpfung — sie richten sich von selbst. Weber überzeugte sich von der Unbrauchbarkeit dieses Scenariums denn auch sofort und setzte nach längeren Verhandlungen an die Stelle desselben ein neues, das seinen besonderen Wünschen und Liebhabereien Raum ließ und die complicirten Vorgänge nach Möglichkeit vereinfachte. Nach dieser „Berichtigung des Chezy'schen Scenariums durch den Compositeur", an der Rellstab Antheil gehabt zu haben scheint (wenigstens nach seinen Mittheilungen in Ernst Ortlepps musikalischer Anthologie „Großes Instrumental- und Vocalconcert", 4. Bändchen, Artikel „Carl Maria von Weber", Stuttgart 1841), entwickelt sich die Handlung der Oper folgendermaßen:

## I. Act.

Introduction. Fest bei Hofe, Tanz mit Chor, Preis der Künste u. s. w. Der König fordert Gerhard auf, Hymne zum Preis seiner Schönen; Beifallschor, Lysiart höhnt u. s. w., heftiger Wortwechsel, der König mischt sich darein, entläßt die Tänzer, vermittelt u. s. w., die Wette wird beschworen, alle ab.

II. Scene. Garten vor dem Schlosse, Euryanthe allein, Arie, Sehnsucht, Liebe, Andacht.

III. Scene. Eglantine dazu. Duetto, Freundschaft (Anvertrauen des Geheimnisses von Udo und Emma), fröhliche Hoffnung, Eglantine ab.

IV. Scene. Ensembleſtück, Lysiart mit Rittern, Bewillkommungschor. Alle ab.

V. Scene. Arie Lysiarts, Bosheit, Rachsucht, Wuth.

VI. Scene. Eglantine, wie bei Nr. 5, Duetto, Bündniß der Bösen, Verderben brüten, Rachejubel.

VII. Scene. Hof, Gerhard, sorgloses Vertrauen auf Liebe, Wonne, die Geliebte wieder zu sehen.

VIII. Scene. Finale. Einzug der Euryanthe, Gerhard ruft den Hof herbei, Anklage Lysiarts u. s. w.

## II. Act.

I. Scene. Einöde, die Liebenden erschöpft, Gerhard übergiebt sie Gottes Gericht, er schildert ihr die höchste Verzweiflung, in die sie ihn gestürzt; sie voll Ruhe und Liebe betheuert ihre Unschuld. Duetto. Euryanthe geht sich am Quelle zu laben [NB. in dieser Situation!], Gerhard sinkt erschöpft zu Boden. Sie erblickt ein Ungeheuer, stürzt herbei, er soll sich retten. Er geht, das Ungeheuer zu bekämpfen.

Arie. Euryanthe sieht den Kampf, er verläßt sie, aus der Ferne ihr Abschied winkend, Scene und Arie; Euryanthe allein, Verzweiflung, die sich in Gottergebung auflöst, in völliger Ermattung hinsterbend.

Ritornell. Die Morgenröthe steigt empor, Jagdsignale aus der Ferne und näher. Der König mit Gefolge findet Euryanthe, sie mit sich nehmen will er, sie verweigert es. Sie beschwört ihre Unschuld, er faßt Vertrauen und gelobt, sie nicht eher zu verlassen, bis Gerhard gefunden und sie mit ihm versöhnt sei. Arie mit Duett und Chor. Euryanthens wonnevolles Entzücken, Trost- und Muth-Einsprechen der Andern. Alle ab.

Verwandlung, Chor, Bertha, ihr Bräutigam, Festes-Freuden, Erinnerung, Wehmuth. (Chor mit Solos? Tanz?)

Gerhard kommt als Pilger, Cavatine des Schmerzes; die Mädchen, die sich zurückgezogen hatten, kommen theilnehmend näher, freudiges Erkennen. Alle betheuern ihm der Geliebten Unschuld, er wankt in seinem Glauben, da sieht er Lysiart und Eglantine nahen, alles verbirgt sich in der Hütte.

Lysiart von Eglantine mit Vorwürfen verfolgt, Gerhard belauscht sie, stürzt hervor, beschimpft Lysiart; dieser ruft seine Knechte herbei, den frechen Fremdling zu ergreifen, Gerhard giebt sich zu erkennen, alles sinkt ihm huldigend zu Füßen und tritt dann mächtig auf seine Seite, Lysiart entgegen. Gerhard zu edel, um von der Übermacht Gebrauch zu machen, fordert Lysiart zum Gotteskampfe.

Finale, der König erscheint ohne Euryanthe, sie ist vom Pferde gestürzt und wird ohnmächtig herbeigetragen; Gerhard stürzt ihr zu Füßen, sie schlägt die Augen wieder auf, ist glücklich; das für Lysiart angeordnete Fest beschließt, für Gerhard gefeiert, das Ganze.

---

Soll Eglantine von Lysiart ermordet werden, oder er von ihr — oder was geschieht mit Beiden?

November 1821. C. M. von Weber.

---

Das ist das Scenarium des Componisten, wie der Biograph, sein Sohn, es mittheilt. Daß es übersichtlicher und einfacher geworden ist, liegt auf der Hand, aber wunderliche Mängel haften ihm auch jetzt noch an. Der Vorsatz Adolars, Euryanthen in der Wild-

niß kalten Blutes abzuschlachten, der sich in dem endgültig festgestellten Libretto findet, ist zwar ganz abscheulich, aber das „Aussetzen" der Unglücklichen ist es nicht minder, und da die Tödtung des Ungeheuers in dieser Fassung ohne dramatischen Zusammenhang mit dem Folgenden bleibt (den sie in der letzten Gestalt des Textes gleichfalls gewinnt), muthet die ganze Scene mit ihren psychologisch unmöglichen Détails (der Rollenwechsel Euryanthens und Gerhards, ihr Quelltrunk, seine Ohnmacht!) wie eine Farce an. Der Sturz vom Pferde bedurfte gleichfalls der Correctur (der fertige Text knüpft Euryanthens Scheintod viel feiner an das Übermaß der Freude), und der unbestimmte und farblose Schluß mußte durch einen kräftigeren ersetzt werden. Auch dies geschah. Und so wurde denn der Weber'sche Entwurf die Grundlage für die definitive Gestaltung des Librettos, nur daß es (zum Vortheil der Genußfähigkeit der Hörer) in drei Acte getheilt wurde und daß Gerhard den sangbaren Namen Adolar, einen Namen so recht nach dem Munde und dem Herzen der Frau von Chezy empfing. Von vielen Flecken war der ursprüngliche Plan gereinigt, aber zahlreiche schwere Fehler blieben stehen. Einige verdankt man Webers Hartnäckigkeit, andere dem Unvermögen und der Geschmacksverwirrung der Dichterin, andere waren unabstellbar, denn sie lagen im Stoff, und die ultima ratio bleibt immer die: er hätte überhaupt nicht gewählt werden dürfen. Das Unglück war aber nun einmal geschehen.

In diesen Formen also und in diesem Sinne führte „das Chez", durchaus bereit, den so schnell berühmt gewordenen Componisten, mit dessen Namen sie den ihren mit Stolz und Wonne verknüpft sah, in jeder Weise zufriedenzustellen, den Stoff aus, von Weber beständig berathen, controlirt, verbessert, zu Änderungen veranlaßt, aber immer willig und opferfreudig. Und so entstand denn nach tausend Nöthen dieser geflickte Lumpenkönig von einem Text, der flüchtig und aus der Ferne betrachtet „leidlich scheinen" möchte und dem in seiner eigenen Sache befangenen Weber imponirte, der aber, sieht man ihm durch seine romantischen Gold- und Silberflitter auf den Grund, in allen Gelenken hängt und schlottert. Die Wette, die den Ausgang

des Ganzen bildet, möchte noch angehen, so roh und verletzend sie ist (dem Schauspiel stehen in einer so gewagten Sache viel schärfere psychologische Motivirungen zu Gebote, wie Shakespeare's „Cymbelin" beweist), aber ihr Austrag und ihre Folgen sprechen jeder gesunden Vernunft Hohn. Was will denn der musikalisch so leere giftgefüllte Ring bedeuten, den Eglantine dem Grabmal entnimmt, nachdem Euryanthe ihr weiblich-schwatzhaft das Geheimniß von Udo und Emma und den Selbstmord dieser Schwester Adolars, die nun als Geist unter den bekannten Bedingungen umherzuschweben verurtheilt ist, verrathen, und den Lysiart nun wieder aus Eglantinens Hand empfängt? Welche Combination vermögen die Bösewichter an diesen Ring zu knüpfen, der an die Stelle des ursprünglichen Chezy'schen Dolches getreten ist, und welche Vermuthung giebt er gegen Euryanthens Treue? Keine, keine. Sein Besitz sagt nichts, nichts Lysiarts Wissenschaft von Emmas Gifttrunk und dem Geisterorakel, und nichts die Antwort der geängstigten, in Gegenwart des Königs und aller Ritter schmachvoll verhörten Euryanthe auf Adolars Frage „Brachst du deinen Eid?" — „Ich that es", wobei sie des Gruftgeheimnisses gedenkt, das ihre Zunge nicht behütet hat. Was aber nun? Keine Aufklärung, nichts, da doch ein einfaches Wort Alles lösen könnte, was es im letzten Act, als im Grunde Alles schon zu spät ist, denn ja auch wirklich thut. Und was weiter? Über den vermeintlichen Treubruch, der doch nicht im Mindesten gravirender wäre als irgend eine der schlimmen Galanterien, mit denen die Ritter der mittelalterlichen cours d'amour nur allzuvertraut waren, entsetzt sich die gesammte Ritterschaft, lauter Tugendspiegel, als wäre etwas ganz Fürchterliches geschehen, und Worte wie „O Unthat, gräßlichste von allen, die jemals auf der Welt erhört" — „Du gleißend Bild, du bist enthüllt, das Maß der Frevel ist gefüllt" füllen die Luft. Der König, ein schlechter und rechter Theatermonarch und Kartenkönig, der an Thorheit mit den Shakespeare'schen Dogen wetteifert, stimmt in die allgemeine Entrüstung ein, und Adolar glaubt sich berechtigt an Euryanthen Justiz zu üben. Er führt sie zu diesem Zweck in eine zu der düstern That den passenden Hintergrund abgebende

„öde Felsschlucht", nachdem er sich ebenso stimmungsvoll in eine schwarze Eisenrüstung geworfen. In diesem theatralischen Trauercostüm, in dieser Ortswahl, die an eine gefährliche Scene im „Fiesco" (Verrina und Bourgognino) erinnert, in diesem ganzen Hinrichtungsapparat liegt ein ganzer Abgrund von sittlicher Taktlosigkeit, Gemeinheit und Unsinn. Man halte einmal Shakespeares Posthumus neben diesen Adolar. Welch' ein erdrückender Beweis, das Purpurmal auf Imogens Brust, das Jachimo mit eigenen Augen gesehen! Da, in der Hitze des tödtlich beleidigten Gefühls ganz außer sich gesetzt, wallt der Mann auf: „Hätt' ich sie hier, sie stückweis zu zerreißen" — und so, in dem ersten Anfall des Grimmes, giebt er dem treuen Pisanio den Mordbefehl. Sobald aber nur einige Zeit vergangen ist, kommt er zur Besinnung, und das Tuch, das, wie er glaubt, mit seiner Gattin Blut getränkt ist, erfüllt ihn mit tiefster Reue. Und doch hatte er Grund genug, an Imogens Untreue zu glauben! Aber der Mann der blühenden Mandelbäume, der zarte, liebenswürdige Adolar? Er vollendet gemüthlich seine Scharfrichtertoilette, läßt sich Zeit, ein passendes Terrain zu wählen, führt das Schlachtopfer langsam dorthin, verkündet der Armen das Urtheil „Tod von seiner Hand", all ihren Protesten und Unschuldsbetheuerungen zum Trotz, und glaubt bei alle dem nur das heilige Amt des Richters zu verwalten, das ihm die höfische Welt denn auch fraglos zuzugestehen scheint. Diese Verwirrung des moralischen Gefühls, dieser Hochmuth des frivolsten aller Menschen, der für seinen Verdacht kaum den kleinsten Anhalt hat, sind ganz unerträglich, und wäre nichts dazwischen gekommen, Adolar hätte seiner Verlobten das Schwert ruhig in die Brust gestoßen, das Blut abgewischt, um dann mit dem tragischen Schmerzensausdruck im Gesicht wehevoll, schaurig erhaben im Stelzenschritt von dannen zu gehen. Es ist nicht sein Verdienst, daß die Riesenschlange, die sich durch's Gestein wälzt, sein blutiges Vorhaben in ein minder blutiges, aber ebenso abscheuliches umwandelt, das er euphemistisch ein Zurücklassen Euryanthens „im Schutz des Höchsten" nennt, das sie aber in Wirklichkeit dem Angriff jedes Raubthiers oder dem Hunger überantwortet.

Dergleichen nennt dieser Ritter von der traurigen Gestalt „der Ehre streng Gebot“. Und ebenso wenig ist es sein Verdienst, daß König und Hof die Verlassene finden und jetzt ganz plötzlich ihrer Versicherung, Eglantine habe ihr das Geheimniß entlockt, Glauben schenken: eine Erklärung, die Euryanthe allerdings statt so allgemeiner Exclamationen, daß „ihr Herz rein wie ihre Thaten“ sei u. s. w. längst hätte abgeben sollen. Ganz seiner würdig ist es aber wieder, daß er sich ebenso rasch wie seine ritterlichen Collegen durch ein Wort aus unberufenstem Munde umstimmen läßt und die Handlung eilfertig und tölpelhaft zu einem Ende führt, das für ihn und seine Jämmerlichkeit viel zu gut ist. Lysiart und Eglantine werden von der Rache ereilt, Euryanthe, die im Übermaß der Freude über ihre bevorstehende Ehrenrettung leblos zusammengebrochen ist, erwacht aus der Erstarrung, in dem schönen Zwiegesang „Hin nimm die Seele mein“ finden sich die getrennten Herzen rasch wieder zusammen, der Chor besingt das „geprüfte Paar“ und ruft dem elenden Adolar mit denselben vollen Jubeltönen, die die wiedererstandene Euryanthe begrüßen, „Heil“ und wiederum „Heil“ zu. Man weiß nicht, ob man die Roheit oder die Schwachsinnigkeit dieser Handlung mehr anstaunen soll, und faßt es kaum, daß Weber, der sonst so kritische, scharfsichtige Weber mit dem Chezy'schen Machwerk eine ausgezeichnete Textdichtung erworben zu haben glaubte. Eine seltsame und verhängnißvolle Verblendung!

Mit der Versification steht es im Grunde nicht besser. Zwar hat sie poetische Anwandlungen; der Jagdchor beginnt zum Beispiel nicht übel; bald aber besiegt der Reim um jeden Preis jeden vernünftigen Sinn, und auf die Zeile:

Nun freudig sieget das goldne Licht,

folgt:

Vom Bogen flieget des Pfeils Gewicht (!).

Es ist die Sprache der falschen Romantik, die weniger mit schönen Worten als mit „schönen Gegenständen“ coquettirt und dichterisch zu sein glaubt, wenn sie poetische Dinge nennt und beschreibt.

Blühende Mandelbäume, Augensterne, dampfende Thäler, glühende Höhen, Quellen, von Weiden umbuscht, Glöcklein im Thale, Rieseln im Bach, Säuseln in Lüften — das ist das Chezysche Aufgebot, das sentimentale Geflitter, aus dem es dem Componisten wie Musik entgegenzustrahlen und zu rauschen schien. Gedanken stehen diesem Klingklang „zu ferne", und den Vers aus Adolars Romanze:

Bei dem goldnen Licht der Sterne,
An der Loire Blüthenstrand
Gab der reinsten Liebe gerne
Augenstern ein Himmelspfand —

habe ich immer noch nicht verstanden. Möchte aber der sprachliche Ausdruck immerhin noch mehr zu wünschen übrig lassen als er es wirklich thut — er ist nicht die Hauptsache, und seine Schwächen und Auswüchse wären gelassen hinzunehmen, wenn nur der Kern gesund wäre. Es kommt nicht viel darauf an, wie ein Operncharakter spricht, wenn das was nur gut und echt ist — aber was bleibt bei der Verwirrung der Handlung Lobenswerthes an den Charakteren, ihrem Thun und ihren Gefühlsergüssen? Adolars und Euryanthens Figuren sind durch die Unnatur der Handlung mitverschoben worden. Es rächt sich immer, wenn man einen tragischen Conflict auf Kosten des gesunden Mutterwitzes herbeiführt. Ist Adolar, dessen Antlitz einige Züge von dem Ideal des deutschen Heldenjünglings tragen möchte, durch die dramatische Entwicklung zum Narren und Frevler zugleich geworden, so wird Euryanthe, die nach Adolar die schönste Rose, nach ihrer eigenen Erzählung ein in der Klosterstille erblühtes Veilchen ist, durch ihre mehr als kindliche und eben darum nicht mehr rührungsfähige Hülflosigkeit bei der schweren Anklage, die wider sie erhoben wird, zum simplen Gänseblümchen. So viel Unschuld wird zur Beschränktheit, diese Bläße und Weichheit ist die todte der Wachsfiguren, in diesen Adern rinnt kein Blut, und der Hintergrund, auf den die ganze Figur gemalt ist, die Färbung Vergißmeinnicht in Milch, wirkt auf die Länge ermüdend und endlich abstoßend. Da ist es mit Eglantinen und Lysiart (des schattenhaften Königs ist ernsthaft nicht zu gedenken) weit besser bestellt. Es sind

zwar einseitig entworfene und ausgeführte, aber doch mit kecken Strichen und starken Farben gezeichnete Gestalten: sie glänzend, leidenschaftlich-glühend, in ihrer Schmeichelei, ihren Ränken, ihrem Rachedurst, ihrem Wahnsinn ein echtes Weib, er neidisch, gewaltthätig, trotzig, ohne einen Schimmer der Schwäche und des Guten, ohne den Glanz, der das bleiche, dunkellockige Haupt seiner Gefährtin umgiebt. Seine Klage und sein Fall lassen uns ungerührt, Eglantine aber stirbt nicht ohne unser Mitleid. Sie jauchzt zwar, als sie den Tod der Feindin erfährt, aber sie würde, eine andere Brunhild, sich die Haare zerraufen und die Augen blind weinen, wäre Adolar das Opfer geworden. Sie leidet unter ihrer That, sie stürzt zusammen, als sie den Geliebten „in seiner Glorie, seiner Schöne" vor sich sieht, und unbedenklich klagt sie sich zu guter Letzt der eigenen Schandthaten an. Lysiart aber verstockt sich frech, er bekennt mit keiner Silbe, hört die Meldung von Euryanthens Tod ohne jede Bewegung und stößt endlich, brutal wie er begonnen, die gefährliche Genossin mit dem Dolche nieder. „Zertrümmre, schönes Bild!" — besitzen oder zerstören, das ist sein Motto.

Und wie hat Weber nun diesen so vielfach mißgestalten Text in Musik gesetzt? Ganz nach dem Maß der Schwächen und der Stärke der Dichtung. Wo sie auf geraden Füßen stand, hat er an ihr den nöthigen Halt gefunden, wankte sie, da zog sie auch ihn ins Verderben. Ein wahrhaft tragisches Loos! Wer Weber bis zu der Zeit, da er die Composition der „Euryanthe" begann, wer ihn vor Allem aus seinem „Freischütz" kannte, der mußte sich sagen, daß ihm eins und wieder eins zur Entfaltung seines Genius unerläßlich war: gesunde Empfindung, Natur. Fand er diese, dann konnte er in Tönen reden, dann löste sich ihm die Zunge. Er war zwar ein Freund der Geister und in ihren Reichen heimisch — aber sind sie nicht das personificirte Leben der Natur, sind es nicht die Wesen die Wald, Luft und Wasser bevölkern, die durch die Wolfsschlucht dahinfahren und die im „Oberon" auf den Wellen und in den Wolken ihre süßen Lieder singen? Mit diesen Geistern, mit den Kräften der Natur hatte er Gemeinschaft — mit jenem Spuk, einem ver-

brannten Hirn entstammend, mit den nächtlich umgehenden Gespenstern der Ritter- und Räuberdramen wußte er nichts zu beginnen, und die gerade waren es, die zu der phantastischen Gesellschaft der Frau von Chezy gehörten. In Wahrheit: dieser Udo, diese Emma gaben der ganzen Oper ihre Signatur. Weber hatte gewünscht, daß die Geisterwelt in das Treiben der Sterblichen hineinrage, und dies war die Frucht! Zwar wie hat der Meister die Erscheinung bezwungen! In dem Largo der Ouverture mit den gedämpften Geigen grüßt uns vernehmbar die andere Welt, sobald sie sich aber in die Handlung mischt, schafft sie Unheil über Unheil, und das Wort der todten Emma:

O weint um mich, nicht eh' kann Ruh mir werden,
Bis diesen Ring, aus dem ich Tod getrunken,
Der Unschuld Thräne netzt im höchsten Leid
Und Treu dem Mörder Rettung beut für Mord

rächt sich bitter an den Personen des Dramas. Es ist die Romantik Müllners, Houwalds, wohl auch Fouqués; Webers Romantik aber, die viel kerniger war, hatte nichts mit ihr gemein. Daß er die unbestimmte Geisterwitterung darzustellen vermochte, hat er freilich bewiesen, aber daß er ihren Unsegen wenigstens dunkel empfand, steht mir ebenso fest. Jedenfalls verfiel er auf ein verzweifeltes Mittel, dem Publikum die unklare, im Theater immer unverstandene Exposition deutlich zu machen: er wollte den Vorhang bei dem gespenstischen Satz der Ouverture sich heben lassen und im lebenden Bilde Euryanthe in der Gruft betend, von Eglantine belauscht, zeigen, während Emmas Geist „mit schmerzlichem Ausdruck der Gesichtszüge" vorüberschwebt. Auch am Schlusse der Oper sollte dieser unglückliche Geist bei Adolars Worten „Ich ahne Emma", nunmehr natürlich mit zufriedenen und verklärten Mienen, der Gruft entsteigen — ein Effect, der unwillkürlich an den Spuk der Salome in Platens „Verhängnißvoller Gabel" erinnert und der unfraglich eine der beabsichtigten ganz entgegengesetzte komische Wirkung hervorgebracht haben würde. Ein Glück darum, daß Weber dem Rath der Sänger nachgab und das Dunkel nicht mit so trüben Kerzen lichtete. Der

weise Rellstab hatte zwar, wie aus dem oben citirten Aufsatz hervorgeht, den Gedanken, den er „neu und schön" nennt, gebilligt und „einen trefflichen Vorschlag" genannt. Daß das gedämpfte Largo trotzdem in der Ouverture stehen blieb, darüber kann man sich freilich nur freuen. Denn abgesehen davon, daß sein „Inhalt" nun einmal zu den Bestandtheilen der Oper gehört, aus deren summarischer Vorführung sich die Webersche Ouverture zusammensetzt, ist es an und für sich betrachtet von umgarnendem, mystischem Reiz und hebt durch den Contrast seines zarten, wie aus Spinnweb geflochtenen, glitzernden Gebildes das ritterlich glänzende und feurige Hauptthema. Schade, daß dessen Triolenfigur in dem Blechgetöse so völlig versinkt (ein Fehler der Instrumentation, der sich mehr oder minder in allen großen Ouverturen des Meisters, besonders auffallend aber im „Oberon" und der „Jubel-Ouverture" findet), und daß die Gliederung des ganzen Satzes nicht die beste ist. Aber imponirend dringt sogleich beim ersten Anhören die Fülle der Motive auf den Hörer ein: das siegesgewiß schmetternde „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'"; das so erwartungweckend vorbereitete Gesangsmotiv in B-Dur, das im Laufe der Oper in Adolars Arie „Wehen mir Lüfte Ruh" zu den Worten „O Seligkeit, dich faß' ich kaum" auftritt, zwar schlecht declamirt, so daß auch hier die Vermuthung naheliegt, daß dem Componisten aus der Grundempfindung die Melodie entgegengesproßt sei, ehe er sie mit den Worten ganz ins Reine gebracht; die Geistererscheinung; das zuerst leise „mit dem Tarquiniusschritt", aber doch fast marschartig bestimmt auftretende Motiv der finsteren Macht, die die Pfade des Lichts kreuzt, auch rein melodisch betrachtet gleichsam das Gegenbild zu Adolars „Ich bau' auf Gott". Ritterlich beginnt das Tonstück, ritterlich endet es, und diese Sphäre einer Welt, die sich über dem Treiben der kleinlichen Sorgen in Pracht und Würde auslebt, hat Weber durch das ganze Werk bewunderungswürdig fest- und wo es nur irgend ging, von Öde und Hohlheit ferngehalten.

Es ging freilich nicht immer. Aber man verfolge einmal, wie wohl sich der Componist fühlt, wenn er der Natur seinen Gruß dar-

bringen kann. Da ist der Jagdchor. Wie hebt und dehnt es sich im Orchester, wenn er mit dem ersten Morgenstrahl nah und näher kommt. Wie schmettern die Hörner! welcher Glanz, welche Kraft! Wie prächtig klingt es aus dem Munde der Männer „Die Thale dampfen, die Höhen glühn." Auch er wahrt sich die Vornehmheit der Haltung und nicht die leiseste Erinnerung knüpft ihn an das Jägerlied im „Freischütz." Dort stimmen die schmucken Grünröcke ihr volksthümliches Leibstück an, das mit einem ungezierten, harmlosen „La la la" schließt, und von dem mächtigen Hirsch und dem Eber, der die Saaten durchwühlt, redet ihr Sang; hier jagen die Grafen und Barone, den Herrscher an der Spitze, nicht der Stutzen knallt, nicht den bäuerlichen Acker gilt es zu schützen — Pfeil und Lanze sausen und „der Aar auf luftgem Horst, die Schlang' im dichten Forst" sind das Beuteziel der fürstlichen Jäger. Aber wie schwillt ihre Brust von Thatendrang und wie erfrischend zertheilt ihr Gesang den überromantischen ungesunden Dunst, der mit dem zweiten Akt seinen Schwaden um die Ritter und Frauen legt. Auch das, dem Charakter des Werkes gleichfalls auf das Feinste angepaßte zierliche Mailied legt dafür Zeugniß ab, und auch da, wo Land- und Waldrevier fehlen, wo Jubel und Festfreude sich im Innern der Königsburg gehalten zwar, aber doch ohne Zwang und Zimperlichkeit äußern dürfen, trifft der Componist, wie in dem schönen Eingangschor „Dem Frieden Heil" und dem Reigen, der sich ihm anschließt, stets das Richtige, das Wahre und Echte.

Dagegen, wenn man sich zunächst einmal an die Charakteristik der einzelnen Gestalten hält und das Musikalische und den Bau des ganzen Werkes, der ihm seine principielle Bedeutung gegeben, bei Seite läßt — wie steht es um diese? So hoch Agathe bei all ihrer mädchenhaften Zartheit und Frömmigkeit an Gesundheit der Empfindung über der Gräfin Euryanthe von Savoyen steht, so weit ist sie ihr auch künstlerisch überlegen. Beide haben eine Scene, in der, ehe das dramatische und tragische Geschick in ihr Leben eingegriffen, ihre Seele dem Hörer offen liegt: aber nun vergleiche man Agathens großen Monolog mit Euryanthens Cavatine „Glöcklein

im Thale." Wie strotzt jener von vielgestaltigem Leben, wie reich, wie allseitig exponirt sich der Charakter! Euryanthe aber kommt aus dem einzigen Ton des unbedingten Verhimmelns nicht hinaus, und selbst Agathens zweite, gewiß doch unendlich einfache, nur von einem Gefühl durchströmte Lied-Arie „Und ob die Wolke sie verhülle" bietet uns einen ungleich stärkeren Empfindungsgehalt. Weber folgte eben der Textdichterin; er suchte, was diese ihm darreichte, in die edelste Tonsphäre zu heben — und das hat er redlich gethan. Es ist echt Weber'sche Melodik, dem ungeübtesten Ohre kenntlich durch die dem Meister wie ein Abzeichen eigene, im sechsten Takt zuerst auftretende Figur (wer erinnert sich ihrer nicht aus dem „Freischütz", der „Preciosa", dem „Oberon"?), durch das charakteristische liebliche Concertando der Bläser, die chromatische Bewegung, die in der Oberon-Ouverture und dem ersten Elfenchor wiederkehrt, es ist Alles holdselig und blumig, einschmeichelnd und berückend — aber es ist dessen zuviel und man ermüdet davon wie von dem faden Duft einer welkenden Lilie, oder besser noch wie von einer Blumenessenz, die uns nach kurzer Zeit so zuwider wird, daß wir sie nicht mehr ertragen. Dem Meister mag eine schöne blonde Jungfrau mit blauem Auge vorgeschwebt haben, eine Chriemhild, eine Genovefa der Sage, aber er hat ihr kein Leben zu leihen vermocht. Sie ist zu weichlich, eine Marzipanfigur, kein Geschöpf von Fleisch und Blut. Das scheint sich nun zwar zu bessern, wenn sie die ritterlichen Abgesandten mit Anmuth auf ihrer Burg willkommen heißt, aber ich kann nicht verschweigen, daß mir die an sich so liebenswürdige Weise „Fröhliche Klänge" um eine Nüance zu leicht und der sonst so meisterlich gewahrten Noblesse des Werkes nicht ganz entsprechend zu sein scheint, während die gleichfalls ganz Webersche Stelle „Sehnend Verlangen" wieder ganz in den Ton des verliebten Verschmachtens zurückfällt, der der schönen Euryanthe so geläufig ist. Aus demselben Material ist auch das Duett „Hin nimm die Seele mein" geformt, in dem Weber die Stimmen, wie ein Symbol der Herzen gleichsam, die nichts auseinander reißen kann, beharrlich miteinander gehen läßt: ein Musikstück von reinstem Wohllaut, das entzücken

müßte, wäre man dieſer Klänge nicht ſchon halb überdrüſſig geworden, ſchlüge es nicht immer nur eine und die nämliche ſüßlich vibrirende Saite an.

Durch die unmögliche Situation im Finale des zweiten Actes unverſtändlich und damit leider auch muſikaliſch faſt reizlos geworden, hebt ſich die Geſtalt erſt gegen das Ende der Oper zu einer gewiſſen Activität, die ihr ſofort auch das Intereſſe zuführt. Iſt ſie in dem Duett „Du klagſt mich an" declamatoriſch ſchlecht bedacht, ſo erſcheint ſie in dem aus glühendem Herzen fließenden Gebet „Schirmende Engelſchaar" um ſo günſtiger ausgeſtattet und legt ſich mit dem rührend einfachen und erſchütternden Wort „Nun laß mich ſterben" eine kurze Weile unmittelbar an das Herz des Hörers. Auch der Strom ihrer Thränen miſcht ſich in dem muſikaliſch ſo entzückenden „Hier dicht am Quell" mit dem Bach, der unter Weiden fließt, überaus ergreifend, und nicht ohne Bewegung hört man ihren freudigen, obſchon ein wenig zu heroiſch gerathenen und ſchwer ſangbaren Aufſchwung „Zu ihm, zu ihm", und es iſt jammerſchade, daß der Unſinn der Handlung den Hörer im dritten Act bereits zu ſchwer belaſtet, als daß er noch eines ungetrübten Genuſſes fähig wäre. Doppelt Schade im Sinne des Meiſters, dem es um die muſikaliſche Wirkung allein nicht entfernt zu thun war, der ein Geſammtkunſtwerk im Auge hatte, das allein ſchon um der Mängel des Textes willen, die er verblendet verkannte, ein Geſammtkunſtwerk von vornherein nicht werden konnte.

Adolars Bild entſpricht, ins Männliche übertragen, dem ſeiner fehlerloſen Braut. Er könnte ein junger Triſtan ſein, der alle Welt, Männer und Frauen bezaubert, ein Siegfried, ein Rinaldo, hätte nicht Frau von Chezy ihn zum Don Quixote gemacht. Die zu Helminas zuckernen Worten erfundene ſchöne, geſchmeidige Troubadourweiſe berückt das Ohr, wie es die Arie des zweiten Aktes thut, aber für einen Mann muthet uns dies Schwelgen in Sternenaugen und Himmelsreizen zu ſchwächlich an, und die Sentimentalität, die man dem guten, weichherzigen Max, der moraliſch auch ein Halbmann iſt, „ſchwach, allein kein Böſewicht", verzeiht,

sieht man einem Helden, der in goldener Rüstung einherrasselt und in Turnier und Schlacht jeden Gegner zu Boden wirft, schwerer nach. Nur einmal tritt der Hörer ganz auf seine Seite, in dem felsenfesten Glauben an die Treue der Geliebten. Dies „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'", das dem Componisten bei dem Schaffen des großen, mühevollen Werkes der Leitstern wurde, der ihm durch die Nacht der bängsten Zweifel schien, ist von unwiderstehlicher, siegender Gewalt und seine ersten Töne stehen fast ganz so unerschütterlich und quaderfest da wie das »Credo« in Beethovens Messe. Zwar könnte man auch an ihm mäkeln. Man könnte sagen, daß es den Stempel der instrumentalen Erfindung deutlich an der Stirn trägt, oder aber, daß zwar die erste Phrase der oft wiederholten Worte noch im Einklang mit diesen erfunden sein mag, alles Weitere sich aber instrumental aus ihr entwickelt hat, wie die fortwährenden Veränderungen der Betonung deutlich beweisen. („Ich bau' auf Gott und meine Euryanth" — „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth" — „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth" — „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth" — „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth"). Man braucht die seltsamen, schnörkelhaften Verrenkungen der Weise in dem Finale-Ensemble nicht alle schön zu finden — aber wenn sie zum ersten Male im sforzando mit dem g einsetzt, hat sie uns auch schon gewonnen, und so bleibt sie uns in der Erinnerung. Im Verlauf der Oper kommt nichts im Munde des Adolar diesen mächtigen Tönen gleich, weder der inniger Liebe volle Beginn des Duetts „Wie liebt' ich dich", das bei der Wiederholung tonlos, wie von Thränen erstickt, abfällt, noch der klagerfüllte kleine vortrefflich declamirte Satz „'s giebt keine Treu' auf weiter Erde mehr." Sein Thun hat sich an ihm selbst gestraft. Er ist in der zweiten Hälfte der Oper eine interesselose Figur geworden.

Dagegen ist das stärkere Leben, das Lysiart und Eglantine von der Dichterin empfangen haben, auch ihrer musikalischen Schöpfung vortrefflich zu Statten gekommen. Gleich in der ersten Scene frappiren uns die charakteristischen recitativischen Wendungen, die den wilden, schwarzgalligen, gewaltthätigen Ritter meisterlich exponiren: die

höhnische Phrase „Die Zither sorgt, daß nicht ihr Held verderbe", die plumpe, düstre Anklage „Des Meeres Grund birgt Perlen makelrein, doch Weibesbrust schließt keine Treue ein", die für die Herzogin von Burgund und ihre Frauen die Losung wird, die Halle (wie bei der Erwähnung des Venusberges) schleunigst zu verlassen. Ganz und gar großartig ist die berühmte Arie dieses neuen Jachimo: ihr hastig bewegtes Recitativ; die Ruhe, in die der Anblick der schönen Unschuld auch dies wilde Herz auf kurze Zeit versenkt hat, und deren Reflex wir in dem Andante G-Dur, fast mitleidig gestimmt, empfangen; die unvergleichliche Überleitung in die alte Stimmung durch das melancholische „Was soll mir ferner Gut und Land?", die tiefen Athemzüge, in denen er zu den rollenden Zweiunddreißigsteln die Brust gleichsam randvoll mit dem Grimm der Rache füllt, und endlich das zerstörungslustige, nur durch den Zopf einer Caspar-Scala (vgl. die Schlußarie des ersten Actes im „Freischütz") entstellte Allegro „Zertrümm're, zertrümm're, schönes Bild." Und meisterhaft, nur noch greller wie die seine, ist Eglantinens Zeichnung, vor Allem da, wo sie sich fesselos der Flammen, die ihr den Busen füllen, entladen kann. Ihre erste heuchlerische Arie ist nur noch conventionell, ihre zweite aber um so großartiger und, von einer leidenschaftlichen Natur, einer bedeutenden Sängerin vorgetragen, wie sie unter den Vertreterinnen der Rolle auf den deutschen Theatern leider selten sind, von der packendsten Gewalt. Es kocht und brodelt, gleißt und funkelt in ihr: die Mischung eines Hexenkessels, das Zischen der Schlange, die Wuth des Drachen in's Melodische übertragen. Selbst die Coloratur taugt zu dem Charakter dieses Weibes, das sich aus verschmähter Liebe an ihren Rachephantasien berauscht; wie ein dämonischer Glanz muthet sie an, wie ein zerstäubter Stern, der ihrer an sich groß angelegten Seele einst zum Heil geschienen hat und der sie nun, in Trümmer gesunken, noch wie Irrlicht und Meteore umflackert. Es kommt Einem dabei eine leise Erinnerung an die Königin der Nacht. Eben so feurig und zügellos gesellt sie sich dem Lysiart in dem großen Duett, und wenn das Publikum bei den Racheschwüren des dunklen Paares zu ermüden droht und die Nummer niemals den

Beifall findet, den sie verdient, dann liegt das theils daran, daß Lysiarts Arie die Hörer mit Rache schon genugsam gesättigt hat, theils an dem Übelstand, daß das Duett beständig auf dem nämlichen Grundton verharrt und seelisch und dramatisch entwicklungslos bleibt. Denn das Einzige, was es Neues bringt, Lysiarts Heirathsantrag zur Sühne für sein unritterliches Lauschen interessirt uns kaum und wirkt nicht sonderlich ernsthaft. Auch Ortruds und Telramunds große Scene ist lang, ja, erheblich länger als das Duett ihrer Vorbilder, Eglantinens und Lysiarts — aber sie entwickelt sich, zwar langsam, aber stetig, und entfaltet aus ihrem schwarz-grauen Hintergrund eine Fülle von Schattirungen und Lichtern, die dem größten Meister des Dunkels und Helldunkels Ehre machen würden. Darin liegt das Geheimniß ihrer mächtigeren und nachhaltigeren Wirkung. Was Eglantine im letzten Act der Lady Macbeth nähert, die unheimliche Schilderung ihres Wahnsinns, gehört gleichfalls zu den bedeutendsten dramatischen Leistungen der neuern Opernliteratur, und die Composition der Worte „Mit Meineid, Blut und Thränen — kannst du schweigen?“ enthüllt eine Fähigkeit der Seelenmalerei, die mit Bewunderung erfüllt. Gleich erstaunlich und groß ist der aus Liebe, Leid und Haß seltsam gemischte Ruf „Grausamer Adolar“ — aber leider, gegen die Macht dieser künstlerischen Eingebungen sind wir an diesem Zeitpunkt schon so gut wie abgestumpft. Das hohle Treiben der unwahrscheinlichen, prunkhaften Ritter- und Geisterkomödie hat uns ungläubig gemacht, unser Herz ist nicht warm geworden, unser Interesse nicht stark genug angespannt, unsere Vernunft beleidigt, und so sinken auch die herrlichsten Einzelheiten mit in diesen allgemeinen Ruin.

Dahin läßt sich überhaupt der ganze Eindruck des Werkes zusammenfassen. Es führt uns mit sicherer Hand in die ritterliche Welt ein und weiß uns für diese zu gewinnen, obwohl wir ihr gemüthvoll nicht nahe treten. Immer willens auf die Voraussetzungen eines Dramas einzugehen, wenn dieselben nur nichts schlechthin Unmögliches von uns begehren, folgen wir den musikalisch breit und sicher exponirten Begebnissen des ersten Actes gern und scheiden am Schlusse

desſelben mit einem einheitlichen Eindruck. Bis dahin irrte den Componiſten nichts und ſeine Kunſt, obwohl ohne eine ihr ganz vertraute Aufgabe, beherrſcht Alles, auch die größeren Maſſen mit Sicherheit. Mit der Kriſis aber, der Anſchuldigung und Beſchimpfung Euryanthens, hat ihn die Unbefangenheit begreiflicherweiſe verlaſſen, und auf dieſer kahlen Höhe, auf der ſich die Kunſt der Textdichterin bettelarm und elend zeigt, hat auch die Muſik nichts zu ſagen vermocht: ſchwer, mühſam, ungelenk arbeitet ſie ſich durch dies Geſtrüpp von Thorheit, und von der Handlung verletzt, muſikaliſch nicht gefeſſelt — ſo entläßt uns der zweite Act. Im Ganzen ſchlägt die Unnatur der Dichtung auch den Componiſten in Bande, am Stärkſten da, wo ſie ſelbſt den größten Raum beanſprucht. Das beweiſt auch der Anfang des dritten Actes und der werthloſe Satz „Du klagſt mich an". Und ergreift der Meiſter auch die Hand der Natur, wo ſie ſich ihm bietet, feſt und feurig, bringt auch gerade der dritte Act die ſchönſten Früchte dieſes Bündniſſes und ſo manches muſikaliſch und dramatiſch Bedeutende — es iſt umſonſt, den ſchweren Kampf gegen den exiſtenzunfähigen Text hat er nicht zu beſtehen vermocht. Je mehr ihm das Leben entweicht, deſto ſtärker wird der ordinäre Komödieneindruck. So bewegt ſich denn bei dem Anhören im Theater das Intereſſe an dem Werke trotz der großen Schönheiten des dritten Actes in abſteigender Linie. Wenigſtens an mir ſelbſt habe ich dieſe Wirkung ſo oft erfahren und an dem Publikum habe ich ſie ſo oft beobachtet, daß ich nicht zweifle, ſie ſei überall die gleiche, der Oper zukommende, von Zufällen unabhängige, von ihr unzertrennliche.

Und an dies Werk, deſſen völliges Gelingen durch die Mängel des Stoffes von vornherein ausgeſchloſſen war, hatte der Meiſter die ganze Fülle ſeiner Melodik verſchwendet, all ſeinen Fleiß, ſein energiſch zuſammengefaßtes Können, kurz, ein grenzenloſes Mühen geſetzt, und eben dies Werk ſollte beſtimmt ſein, eine neue Gattung zu bezeichnen. Es ſollte ein Princip vertreten! Mußte nicht dies Princip mit ihm ſcheitern oder ſiegen? Man denke ſich einmal Richard Wagner der Schickſalsgunſt beraubt, ſich ſeine trefflichen

dramatischen Dichtungen, den „Tannhäuser", den „Lohengrin" selbst schaffen zu können; man stelle sich vor, daß er sich nach einem poetischen Bundesgenossen hätte umsehen müssen, der für seine Absichten Verständniß genug besaß, und daß der Zufall ihm dann eine Frau von Chezy in den Weg geführt hätte oder gar einen musikalischen Reformator wie Peter Lohmann, dessen schreckliche Gesangsdramen mit dem Wagnerstil von Weitem wirklich eine gewisse Ähnlichkeit haben. Wer möchte zweifeln, daß ihm mit all seiner Genialität der Weg zu den Höhen unauffindbar gewesen wäre wie dem Unwürdigen der Pfad, der zu der Gralsburg führt? und wie ganz anders hätte sich die Sache Webers und der „Euryanthe" gestaltet, wenn er zu „des Gesanges Gabe" ein reiferes Verständniß für das Dramatische und Theatralische empfangen hätte, dem er eifrig zustrebte, dessen Bahnen er so oft betreten und das sich ihm doch nur in plötzlichen blendenden Lichtern, unstet, zusammenhanglos zeigte? Wie, wenn der Genius der dramatischen Dichtkunst gar ihn selbst gestreift hätte, wenn er sich sein Werk vom Grund bis zu dem Gipfel selbst hätte bauen können oder wenn sich ein genialer Architekt an Stelle jenes zerfahrenen Weibes mit ihm verbündet hätte? Die Arbeit Wagners wäre ganz unendlich erleichtert worden, und dieser hätte auch nicht den mindesten Grund mehr, die „Euryanthe", die das Unternehmen, das ihm späterhin geglückt ist, zuerst versucht, bewußt versucht hat, so vornehm zu behandeln oder unter Umständen zu ignoriren, wie es seine Art war.

Allerdings steht „Euryanthe" nicht auf der äußersten Linken der Wagner'schen Principien. Aber wie wäre das auch möglich gewesen? Hat doch auch Meister Richard das Spontinische Bumbum des Rienzi erst hinter sich lassen müssen, ringt er doch auch im Holländer noch schwer mit den Italienern und Franzosen und hat er sich doch auch im Tannhäuser und Lohengrin weitaus noch nicht ganz gefunden und in seiner theoretischen Reinheit dargestellt — was ihm so schlechtweg, ohne jede Einschränkung im Grunde nie gelungen ist, denn der Musiker kreuzte die Wege des musikalischen Declamators beharrlich und zum Glück, und abgeschlossene Musikstücke, mehr-

ſtimmige Sätze finden ſich (wie das Quintett der „Meiſterſinger") ſelbſt an Stellen, wo man ſie gar nicht erwartet — ſingen doch ſogar die Liebenden der Principien- und Reformoper „Triſtan und Iſolde" die wundervolle Weiſe „O ſink hernieder, Nacht der Liebe" nach allen Künſten des „Duetts" und eine ziemliche Weile, unbekümmert um jede Theorie, im Zuſammenklang.

Auf die geſchloſſene Form der Arie, der Duette, der großen Enſembles leiſtet Weber nun allerdings nicht Verzicht, und es kann immerhin zugegeben werden, daß, wenn man ſich einmal nach Möglichkeit auf den Standpunkt des „Muſikdramas" ſtellen will, ſich in der „Euryanthe" manche in dieſe Form gebrachte Abſchnitte finden, die ſich, frei declamirt, recitativiſch behandelt, ſtärker und wahrer gegeben hätten. In welchem Opernwerk fände ſich aber (und es muß wieder auf Wagner verwieſen werden) keine Incongruenz? wo ginge der Vertrag, den Wort, Ton, Handlung, Menſchenſtimme und Orcheſter, Action und Scenerie in der Oper mit einander zu ſchließen haben, für alle Parteien rein auf? Eine wird ſtets die bevorzugte, das Bündniß ſtets eine societas leonina, ein Löwenbündniß ſein — nur daß bald dieſem, bald jenem, bald dem Wort, bald dem Geſang die Löwenrolle zufällt. Aber ſo ſehr vermag doch Weber auf die Arienform zu verzichten, daß er ſie in der ganzen Hälfte des erſten Actes heranzuziehen nicht nöthig hat, denn Adolars Romanze „Unter blühn'den Mandelbäumen" iſt keine Arie: ſie iſt ein Lied, ganz ſo wie die Romanze des Pagen Cherubin, wie Tannhäuſers Venushymne, wie das Spinnerlied der Holländermädchen, der Brautchor im „Lohengrin", der Volksgeſang „Wach' auf!" in den Meiſterſingern ein Lied iſt, ein den dramatiſchen Bedingungen entrücktes Lied. Und das geſchloſſene Muſikſtück, auf dem ſich Adolars „Ich bau auf Gott" erhebt, iſt eine Art Gebet: der Chor ſingt mit dem König „Die Unſchuld ſchütz' mit ſtarker Hand", während Lyſiart ſich in dem Vorgefühl ſeines Triumphes brüſtet — baut das Männerſeptett des „Tannhäuſer", das zweite Finale deſſelben Werkes, bauen das Gebet und die beiden erſten Finales des Lohengrin etwa auf ſtärkerem Grunde? Sind ſie nicht principiell ganz von demſelben

Schlage? Entfernt sich Elisabeths Begrüßung der theuren Halle weiter von der Arienform als Euryanthens „Glöcklein im Thale?“ Keinen Schritt. Bricht nicht selbst Eglantinens „Arie“ genannter ariöser Erguß „O mein Leid ist unermessen“, der eine breite, lyrisch-musikalische Darlegung ganz vortrefflich verträgt, mit der strengen Form mehr, als ein bezopfter Alter gutheißen würde? Es ist die denkbar freiste gesangliche Gestaltung der Worte, die von der üblichen Wiederholung des Hauptthemas nichts weiß. Ich stelle dem „Duetto“ der beiden Frauen „Unter ist mein Stern gegangen“ das Duett Tannhäusers und der Elisabeth, das Duett Elsas und Ortruds gegenüber, behaupte, daß Lysiart sich in seiner großen Scene ganz so mannichfaltig gesanglich und declamatorisch, in Recitativ- und Arienform darlegt, wie es der Holländer thut, und daß die großen Schwächen des zweiten Finales, abgesehen vom Stoff, in einem hier fühlbaren Versagen der Erfindung und in einer gewissen Schwerfälligkeit der Massenbehandlung begründet sind, daß es aber in seiner „principiellen“ Behandlung von den eben genannten Wagner'schen Finales nicht entfernt verschieden ist. Und was unterscheidet Euryanthens Gesang am Weidenbach von Elsas Gruß an die Lüfte? Etwa der Mittelsatz in der Dominante? Aber den besitzt Elsas Gesang auch. Etwa die Wiederholung der Worte „Hier dicht am Quell“ — „Dann rauscht ihm sanft die Weide zu“ und so weiter? Aber die hören wir von Elsa ganz ähnlich: „Wollt Kühlung nun gewähren der Wang' in Lieb' erglüht — wollt Kühlung nun gewähren der Wang' in Lieb' — in Lieb' erglüht — in Liebe“ — und diese Wiederholung stört den Genuß des süßen Tonstücks nicht im Geringsten. Mit anderen Worten: die Unterschiede sind verzweifelt gering; man suche weiter und man wird nicht viel finden.

Und doch ist die Behandlung der geschlossenen Formen noch nicht einmal die Hauptsache an dem Reformwerk. Ungleich wichtiger ist die Gestaltung des Recitativs, die Art, wie es sich dem Gesange nähert, während jener von der Declamation und dem dramatischen Sinn immer stärker beeinflußt wird. Was Weber vorschwebte, wurde schon angedeutet, wie er es ausführte, verkündet jede Scene mit

Lapidaren. An Conſequenz der melodiſchen, von jeder Schablone freien Recitation, die von einer reichen Harmonie und von jeder Farbe des Orcheſters ganz ſo wie die eigentlichen „Geſangsnummern“ unterſtützt wird, ſind die Recitative der „Euryanthe“ ihren geſammten Vorgängerinnen überlegen; nicht nur der dünne Faden ſind ſie, auf dem die Perlen und Edelſteine der Arien, Duette und Enſembles aufgereiht werden — ſie treten gleichwerthig neben jene und werden wie jene vom Hauch des individuellſten künſtleriſchen Lebens durchſtrömt. Man wolle ſich die Mühe geben, ſich jeden der eben genannten Factoren einzeln zu vergegenwärtigen, um ſich zu überzeugen, daß dieſe Behauptung ohne Einſchränkung vertreten werden kann. Den großen Vorbildern, die ich bereits erwähnte, den Recitativen der Donna Anna und des Fidelio laſſen ſich noch einige andere geſellen: Elviras Recitativ, das bewunderungswürdige Zwiegeſpräch Taminos mit dem Sprecher, und die Reihe iſt damit noch nicht geſchloſſen. Aber von einer „Conſequenz“ der Behandlung konnte in einem Werke keine Rede ſein, das wie der „Fidelio“ aus manchem triftigen Grunde in den Formen des Singſpiels verharrte und das Recitativ durch den Dialog erſetzte, während bei Mozart, der auf dem herrlichſten Wege zu neuen Entdeckungen war, um die uns ſein früher Tod gebracht hat, das Secco noch ſein Recht behauptete und das Recitativ doch nur in Ausnahmefällen zu ſtärkeren individualiſirenden Strichen griff. Dazu bedurfte es vor Allem einer ſelbſtſtändigeren Thätigkeit, einer noch reicheren Durchbildung des Orcheſters. Wie ſehr Gluck daſſelbe in Mitleidenſchaft gezogen, weiß man, aber man müßte doch verblendet ſein, wenn man den Mangel gerade dieſer individuellen Färbung in den allermeiſten ſeiner Recitative verkennen wollte. Nicht daß er jemals falſch declamirt hätte — gewiß nicht, niemals! aber ſeine recitativiſchen Ausdrucksmittel waren ſo beſchränkt, daß ſie, mit einigen großen Ausnahmen (Oreſt, Agamemnon), ſtereotypen Phraſen gleichkamen, und obgleich es ihm an der Möglichkeit, ſie zu bereichern, nicht fehlte, ließ er ſie doch in ihrer Dürftigkeit beſtehen und ſammelte ſeine eigentliche muſikaliſche Kraft unterdeſſen für die Arie. Was er in dieſem engen Rahmen

leistete, ist und bleibt verehrungswürdig, aber die musikalische Entwicklung hatte an Stelle seiner Bleistiftzeichnungen und seinen Aquarelle längst satte, leuchtende Farben gesetzt und nach dem Vorgang Beethovens wäre die Rückkehr zu jenen Mitteln ein unnützes, unverständiges Fasten gewesen. Zu eigentlich gesanglichen, nicht blos declamatorischen Ausdrucksformen hat sich Gluck im Recitativ ohnehin fast nie verstiegen. Das that nun aber Weber, und was im Freischütz geniale Einzelheiten, vom Dialog unterbrochen, blieben, das wurde in der „Euryanthe" das breite Bette, durch das sich der musik-dramatische Strom ergoß. Man prüfe nur eine einzige Scene: etwa den Streit Lysiarts und Adolars! Weber, der, sobald ihn die Schöpfung eines breiten Musikstückes beschäftigte, mit der Declamation nicht eben sorgfältig verfuhr, zeigt sich hier, wo das Wort die Musik direct gebiert und beherrscht, als ein wahrer Meister der musikalischen Rede. Für Hohn und Spott, für Entrüstung und Glaubenstreue trifft er den richtigen Ton, der harmonische Reichthum ist erstaunlich und ganz Wagnerisch der lebhafte Antheil, den das Orchester an den Vorgängen auf der Bühne nimmt. Es ist nur ein Beispiel für viele. Selbst die Verwendung gewisser Leitmotive findet sich hier, nur folgen sie (wie sie es übrigens auch in Wagners glänzendsten und geistvollsten Beispielen *nicht* thun), nicht der Person unbedingt und in jeder Lage, sondern nur dem bestimmten Affekt. Wie Adolars zornig aufwallendes Blut im Streit mit Lysiart durch eine charakteristische Figur der rollenden Bässe bezeichnet wird, so hören wir Eglantinens verrätherisches Schmeicheln in der bestrickenden, glattgewundenen Sechzehntelfigur, die ihrem ersten Eintritt voraufgeht, an jeder passenden Stelle wiederkehrt und selbst durch die Erinnerung der gequälten Euryanthe gleitet, wenn sie in der Einöde dem König die Ursache ihres Jammers vertraut:

Eglantinens flehend Kosen
Lockt' mir mein Geheimniß ab,
Natter war sie unter Rosen,
Die den Tod mir schmeichelnd gab.

Kurz, es fehlt „principiell" der Euryanthe nichts von den Neuerungen, wie sie sich in Wagners „Tannhäuser" und „Lohengrin" darstellen, und wer sich die Stellung des Werkes in der Musikgeschichte ganz klar machen will, der vergleiche mit den seinen eins der Recitative aus Glucks „Iphigenie in Aulis" oder, um ein späteres, der alten Richtung getreues Werk zu nennen, aus Spohrs „Jessonda." Man wird sich dann leicht überzeugen, daß die Unterschiede nicht nur in der Stärke der Ausdrucksmittel, sondern in der That im Princip beruhen. Welch ein musikalischer Reichthum in dieser „Jessonda", wie viel lyrisch besänftigte Dramatik, welch' herrliche Ensembles, diese Introduction, dies Finale des zweiten Aktes „Wer soll jenen Tod erleiden?" Und von welch' theoretischer Magerkeit sind seine Recitative, das der beiden Männer beispielsweise, welches das Leichenbegängniß des alten Rajah mit dem Duett „Aus dieses Tempels heil'gen Mauern" verknüpft! Ist es nicht, als wäre man zur Hungerkur verurtheilt, nur um den fetten Bissen des geschlossenen Musikstücks hernach desto schmackhafter zu finden?

Und wie das Orchester bei Weber den Seelenstimmungen der dramatischen Personen folgt und für sie redet, wo sie selbst schweigen, wie es, ganz wie im „Freischütz", auch die scenischen Vorgänge illustrirt, die Schlange, die sich durch das Gestein wälzt, die Quelle, die „mildiglich" im Haine rieselt, den Wettersturm, der zu dem inneren Toben in der Arie des Lysiart so vortrefflich stimmt, so bietet Weber anderseits auch die scenischen Wirkungen auf, um nicht nur so im Großen und Ganzen, sondern in ganz bestimmten Momenten, regiemäßig geordnet, das innere Leben seiner Menschen verdolmetschen zu helfen und sich mit Gesang, Orchester, Wort und Darstellung zu einem Ganzen zu verschmelzen. Wenigstens *eine* Stelle besitzt die Oper, die einen ganzen Commentar enthält. Eglantine ist mit dem verhängnißvollen Ring aus dem Gruftgewölbe gestürzt und giebt sich nun, zügellos vergessen, im Selbstgespräch ihren Rachegedanken hin. Da tritt auf ihre Frage „Wie führ' ich diesen Schlag" Lysiart unerwartet aus dem Dunkel vor sie, der jähen Erscheinung und ihrer furchtbaren Wirkung auf Eglantine entsprechend

zuckt bei seinem Wort „Durch meine Hand" ein Blitz empor, dem ein zermalmender Donner folgt. Genau auf den Takt hat es der Componist vorgezeichnet „Blitz" — „Donner" — und genau auf den Takt will er es ausgeführt wissen. Wir besitzen einen Brief Webers vom 20. December 1824 an den Akademischen Musikverein zu Breslau, der die „Euryanthe" im Concert aufzuführen beabsichtigte, wie es u. A. auch in Bremen wirklich geschah (den Wagnerschen Musikdramen ist es ja gerade so ergangen), und in diesem Schreiben findet sich die bedeutsame Stelle:

„Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hülfe beraubt."

Man sollte glauben, Wagnersche Worte zu hören. Deutlicher kann das Ziel Webers nicht erhellt, deutlicher Niemandem bewiesen werden, daß die „Allkunst" nicht dem Hirn Wagners allein entsprossen ist. Wohin dieser gewaltige Mensch sie geführt, was er Neues und Bahnbrechendes mit ihr geschaffen, das verdankt er außer seiner unerschütterlichen Arbeitskraft, seinem vielseitigen Genius und seinem festen Willen auch der vorgeschrittenen Zeit. Wäre es Weber vergönnt gewesen, mit der Euryanthe einen unzweifelhaften Erfolg zu erringen, er hätte gewiß die eingeschlagene Bahn nicht wieder verlassen, aber trotz der äußeren Ehren, mit denen man ihn überschüttete, war doch die Wirkung der ersten Aufführung in Wien am 25. October 1823 (mit Henriette Sontag als Euryanthe) keine reine, die Künstler glaubten nicht an ihre Dauer und die Kritiker mäkelten reichlich. Drei Vorstellungen dirigirte er selbst, in den übrigen, von Conradin Kreutzer dirigirten, wurde das Haus leer und leerer. Vollständiger und nicht minder glänzend war der Erfolg in Dresden, aber, ob sich gleich alle großen Theater um das Werk bewarben, blieb ihm eine unmittelbare, zwingende Wirkung doch versagt. Weber wollte sich das Gegentheil einreden und berief sich darauf, daß auch Goethes „Iphigenie" und Schillers „Don Carlos" nicht populär seien — aber im Stillen empfand er die Wahrheit des Sachverhalts doch. Er aber war nicht der Mann, trotzig, unbekümmert um die Welt, einem

künſtleriſchen Ideal nachzujagen, mochte es ſich ihm noch ſo klar dargeſtellt haben. Er war ein zartes, gebrechliches Weſen, durch ein ausgeſprochenes Hals- und Bruſtleiden frühem Tode beſtimmt, leicht muthlos, um Weib und Kind beſorgt und rührend bedacht, dieſe vor Mangel und Noth zu ſichern. Dieſe Sorge mochte ihn vielleicht zu weit führen — das Geld erlangte Macht über ihn. Das Heil hätte der Oper ſchon frühzeitig kommen können, wenn ein beſſerer, vernünftigerer Poet ſich zur Schaffung eines zweiten Werkes im Stil der „Euryanthe“ mit Weber verbunden hätte — aber dieſer fand ſich nicht und die Sorge verlangte ihren Tribut. An die Stelle des immerhin einheitlich concipirten, aber confuſen und innerlich haltloſen Euryanthen-Textes trat der buntſcheckige, verzettelte Text des „Oberon“; mit dem „Princip“ war es vorbei, und auch der Genius, der ſich um kein Princip kümmert, ſondern frei waltet, wie die Luſt ihn treibt, fand den friſchen Aufſchwung des „Freiſchützen“ nicht wieder. Solche Rückfälle in die Sterblichkeit finden ſich bei allen Reformatoren, bei Luther, bei Leſſing, wie bei Gluck und Wagner, aber Webers Geſchick und das Loos der „Euryanthe“ iſt beſonders tragiſch. Das Reformwerk trieb keine Blüthen, das neu im Drang des Tages für London geſchriebene, dem Tode abgerungene Werk, der „Oberon“, war trotz der entzückendſten einzelnen Sätze als Ganzes völlig dem alten Schlendrian verfallen, und um ein künſtleriſches Sühnewerk, das alle Tugenden des Meiſters vereinigt hätte, betrog uns ſein Ende. Ich glaube, die Zeit iſt nicht fern, wo die „Euryanthe“ ihm folgen wird. Aber als ſollte der Beweis geführt werden, daß die Form vergänglich, aber der Geiſt ewig iſt, daß das Genie mehr vermag als alle Theorie, blüht der „Freiſchütz“ dem herrſchenden Stil des Muſikdramas und dem Schatten der „Euryanthe“ gleichſam zum Trotz in unangetaſteter, ewiger Jugend.

## Oberon.

Als sich Signor Barbaja an Weber mit dem Ersuchen wandte, für Wien eine Oper „im Stil des Freischützen" zu schreiben, ergriff der Meister die Gelegenheit sofort begierig, aufwärts, der Höhe seiner Entwicklung zuschreitend, einen hellen Stern vor Augen, ein Opernideal, das mit dem Freischützstil zwar wenig gemein hatte: und aus der Anregung erwuchs die ganz nur der Kunst geweihte „Euryanthe". Als im Sommer 1824 der Pächter des Covent-garden-Theaters in London, Charles Kemble, ein Gleiches that, sah es in Webers Seele und um ihn herum ganz anders aus. Seine Kränklichkeit hatte zugenommen, er war matt und verdrießlich geworden; daß die „Euryanthe" jenen Schuß ins Schwarze nicht bedeutete, mit dem er Volk und Gelehrte, Kritik und Publikum gleichzeitig zu gewinnen hoffte, konnte er sich nicht verhehlen und ihm mochte über das Märtyrergeschick aller Reformatoren mancher bittre Gedanke kommen; auf diesem Wege konnte er darum um so weniger fortschreiten, weil ihm auch für seine Familie zu sorgen oblag, und diese Sorge, so edel an sich, so menschlich und rührend, verdunkelte ihm doch seine künstlerischen Ziele mehr als gut war. Er wurde ängstlich um den Erwerb bemüht, und der Stolz und Trotz, mit dem er einst den taktlosen Geldforderungen und Angriffen Kinds und der Chezy begegnet war, rächte sich nun an ihm. London rief auf der einen Seite, auf der andern Paris: es sind die Stimmen zur Linken und zur Rechten, wie mir scheinen will. Gewiß

hätte er auch in Paris (das ihm durch den Chevalier de Cussy den Wunsch nach einer Oper seiner Schöpfung liebenswürdig und dringend nahelegte) manches Opfer seiner Eigenart und seines Genius bringen müssen — aber diese Opfer wären freiwillige gewesen, denn man ließ ihm freie Hand, und so verschieden der französische Musikgeist dem deutschen ist, man kann nicht wissen, ob er ihn nicht doch zu sich herangezwungen, ob er die Triumphe des »Robin des bois« nicht mit einem neuen, eigenen, unverstümmelten Werk erneuert oder gesteigert hätte — und, so oder so, Paris hatte doch immer seinen genius loci, einen wirklichen Genius, und trotz aller Freude am Eclat und Effect war der Pariser doch für die wahre künstlerische Inspiration viel leichter zu erregen, als der zwar von jeher mit den musikalischen Modegerichten aus aller Herren Ländern gefütterte, aber im Grunde ganz unmusikalische, in künstlerischen Dingen weder zu rechter Liebe noch zum echten Haß zu bewegende Engländer.

Denn was verlangte man am Themsestrand? Eine möglichst bequeme, singspielartige, die Chöre bevorzugende und alle Schleusen der Decorationskunst öffnende Unterhaltung. Psychologische Vertiefung der Charaktere, dramatischer Bau des Ganzen — das kam in zweiter Linie, oder besser, man plagte die Zuschauer damit überhaupt nicht. Denn das Volk Shakespeares hat von diesem seinem übergewaltigen Sohne nichts gelernt, als eins: die Scenenzersplitterung seiner Dramen, die für das Brettergerüst der Elisabethanischen Bühne bekanntlich kein Nachtheil und dichterisch ein erstaunlicher Gewinn, für die mit allen technischen Mitteln ausgerüstete moderne, auch äußerlich illudirende Bühne jedoch einen schweren Schaden bedeutete. Die Engländer sind das undramatischeste Culturvolk der Erde und stehen darin selbst den Russen noch nach. Für diese Unterhaltung zahlte man aber auch redlich, und da Geld Webers vordringlichster Gedanke war, ließ er in dem Conflict zwischen Cussy und Kemble den Vorschlag der Franzosen fahren und sagte dem Engländer zu. Leider zeigten sich ihm aber sofort Enttäuschungen. Hastig, ohne Überlegung stellte er seine

Forderungen und erntete mit seiner sprunghaften, bald zu bescheidenen, bald zu praetentiösen Art nichts weiter, als daß man ihm statt der geforderten 2400 Pfund nur 800 gab (mit freier Reise und Station, die er sich gleichfalls bedungen hatte), für die Schöpfung, die Einstudirung, das Dirigiren des „Oberon" in sechs Vorstellungen und die Überlassung des Eigenthumsrechts an der Partitur für Großbritannien — während der anspruchsvolle Rossini kurz zuvor für die Leitung dreier seiner längst componirten Opern 2500 Pfund verlangt und erhalten hatte. Es war eben das königliche Selbstvertrauen des stolzen, weltberühmten Italieners, das den Engländern mehr imponirte als das unbestimmte, zwischen Genietrotz und Bescheidenheit schwankende Verhalten des einfachen Deutschen.

Es läßt sich denken, was bei diesen Verhältnissen aus der neu zu schaffenden Oper als Ganzes werden mußte. Kemble hatte ihm den „Faust" und „Oberon" vorgeschlagen, Weber entschied sich für den Stoff des letzten, und größtentheils noch in Deutschland, zum anderen Theil in London (wohin er am 7. Februar 1824 von Dresden aufgebrochen war) componirte er den so ganz den unkünstlerischen Bedingungen, die man ihm genannt und fast vorgeschrieben, entsprechenden Text, der sich von dem gleichfalls haltlosen Libretto der „Euryanthe" so weit entfernt. Denn die Behauptung, das Princip des Zusammenwirkens der „Schwesterkünste" hätte selbstredend in der neuen Oper noch zu frappanterer Ausbildung als in der „Euryanthe" zur Erscheinung gebracht werden müssen, entspringt doch nur einem Mangel an Verständniß dieses künstlerischen Bündnisses, der Gedanken also, die viele Jahre später Richard Wagner systematisch entwickelte und die Weber so still und treu hegte und so knapp und lichtvoll bezeichnete. Denn nicht darauf ist es in der sogenannten „Allkunst", in dem sogenannten „Kunstwerk der Zukunft" abgesehen, daß dem Maschinisten ganz die gleiche oder im Gegentheil noch eine größere Thätigkeit als dem Orchester und den Sängern zufalle und daß die Gelegenheit zur überreichen Entfaltung aller Verwandlungskünste augenverblendend ausgenutzt werde, als vielmehr darauf, daß

die Seelenstimmung der singenden Personen, die dramatische Situation mit dem Scenischen ebenso wie mit Wort und Ton in Einklang gebracht werde. Jenes ist der Standpunkt der Feerie, des noch heutzutage in England so erstaunlich ausgebildeten Ausstattungsstücks, dessen Figuren nichts als eine unentbehrliche Staffage sind. Es ist der Standpunkt der leeren Prunksucht, des kalten Schaugepränges, das der alten opera seria ebenso unentbehrlich war wie der Oper Spontinis und Meyerbeers, der Standpunkt der elektrischen Prophetensonne, der Schlittschuhläufer, des Schiffs der Afrikanerin und des Manzanillobaumes. Mit diesem Pomp hat die „Allkunst" (es möge hier einmal das an anderer Stelle näher zu beleuchtende Wort gebraucht werden) ebenso wenig etwas zu thun wie mit den Evolutionen und Zauberkünsten des Pariser, Wiener und Berliner Ballets. Ihr liegt es nur daran, daß Erscheinung, Geberde, Wort und Ton auch mit dem decorativen Apparat stets in lebendigen Einklang gebracht werden, daß nicht eins vor dem andern, nicht die virtuose Kehlkunst, geschweige denn die Kunst des Schneiders und Decorationsmalers dominire. Von jenem Standpunkt ist sie so weit entfernt wie die Bühnenkunst der Meininger in ihren besten Leistungen von den überladenen militärischen Schaustellungen in den Chören und Tänzen des Berliner Opernhauses. Der scenische Apparat der „Euryanthe" ist doch gewiß nicht üppig, auch der des „Holländers", selbst der der „Walküre" nicht, so mühsam ein Werk wie diese oder der „Siegfried" auch einzustudiren ist, eben weil sie auf die engste Anpassung aller Glieder und auf einen eben so fein und stark ausgebildeten poetischen und dramatischen wie musikalischen Sinn rechnen. Das ist es, was Webern in der „Euryanthe" vorgeschwebt hatte, das ist es, was er im „Oberon", der Noth gehorchend, im Kampf ermüdet, wieder fallen ließ. Weit davon entfernt also das Princip des „Zusammenwirkens aller Schwesterkünste" im „Oberon" zu steigern, sagte er ihm, als er sich den Bedingnissen des Textes, der Noth gehorchend, fügte, einfach Valet. Denn welcher seelische Proceß spiegelte sich in Oberons Luftfahrten, in dem Geistertivoli im Finale des zweiten Actes, in den schnellen Reisen aus dem Wolkenreich nach

Bagdad oder an den Hof Karls des Großen? Gewiß nicht der allermindeſte. Es ſind Schauſtellungen, die gut ausgeführt das Auge angenehm unterhalten und die Aufmerkſamkeit noch gewiſſer von den Geſtalten des Dramas ablenken. Das war die Entſagung, die Weber übte. Im Übrigen wußte er, was er that, als er den „Fauſt“ von ſich wies und den „Oberon“ wählte. Jenem wäre er in der ganzen tiefen Bedeutung, die wir ſeit Goethe mit ihm verbinden, ſchwerlich gewachſen geweſen (ſo wenig wie Spohr es war) — aus dem Reiche dieſes winkten ihm zarte weiße Hände, die ſich ihm nicht entziehen würden, wenn er ſie faßte. Zudem war der Stoff auch für Deutſchland ein guter Griff, denn Wielands „Oberon“ lebte in den breiteren Schichten der Gebildeten, und ihm verdankt das ganze Werk überhaupt ſeine Entſtehung.

Wieland hatte halbwegs an der Quelle geſchöpft, aus Treſſans Auszug der Villeneuveſchen Chanson de geste »Huon de Bordeaux«, der erſten, aus der ſich der zierliche Elfenkönig in die Lüfte erhob, derſelben, aus der Chaucer, Spenſer, Shakeſpeare ſchöpften, und darin einen Talisman gefunden, wie er ihn nie zuvor beſeſſen. Dieſer heitere Hellene hatte, nachdem er ſeinen orthodoxen Mantel abgeworfen, ſeiner Luſt zu fabuliren immer fruchtbar, nicht ſonderlich wähleriſch in den Stoffen und noch weniger rückſichtsvoll im Punkte der Schicklichkeit nachgegeben. Aber er wußte, ſelbſt ein bonhomme, deſſen Leben keine erheblichen Flecken aufwies, den anſtändigen Bürger, den er durch ſeine perſönliche Ehrenhaftigkeit und Liebenswürdigkeit gewonnen, um ſo eher auch für ſeine lüſternen Erzählungen einzunehmen, als das vorige Jahrhundert in dieſer Beziehung nicht gerade feinfühlig war. So machten denn „Idris“ „Der neue Amadis“ und der ſchreckliche „Combabus“ mit ihrer ganz heiter, ungenirt und gleichſam naiv auftretenden Schlüpfrigkeit überall und auch bei den Frauen ein erſtaunliches Glück. Wenn uns das unglaublich erſcheinen will, dann vergegenwärtige man ſich die viel unerhörtere Thatſache, daß Zolas unfläthige „Nana“ in unſeren Tagen auf den Schreibtiſchen nicht nur ſtarkgeiſtiger und „ſpiritueller“, ſondern ganz harmloſer, gebildeter Alltagsfrauen liegt und daß man in der

„Gesellschaft" an einem offenen Meinungsaustausch über ihren Werth oder Unwerth keinen Anstoß nimmt — Alles unter der Maske der Wahrheit der Natur, des „Realismus", für den man kämpfen und eintreten müsse. Nun, ein ähnliches Schlagwort wurde damals der Lectüre des „neuen Amadis" auf den Weg gegeben: es war die Grazie des Natürlichen, für die man im Kampf gegen die falsche Prüderie glaubte eintreten zu müssen. Las man unter einem anderen Schlagwort und dem Alles deckenden Panier der Satire doch auch Voltaires geistreiche, schändliche »Pucelle«. Wie aber heutzutage Zola, in seinem Privatleben zweifellos ein ganz so wackrer Philister wie es Wieland war, mit den reifenden Jahren auch den Geist fand, der die wüste, athemversetzende Stofffülle seiner ersten Romane zertheilte und durch die Cloake einen reineren Luftstrom führte, Maß und künstlerische Ordnung, wie seine Charaktere an Tiefe, sein Vortrag an Überzeugungsgabe und Ernst gewannen, so schenkte auch der Weimarer Hofrath seiner Muse mit der Zeit den Schleier der Scham, den sie so lange entbehrt hatte. Seine Liebenswürdigkeit blieb sich immer gleich, seine Lust am Zweideutigen überwand er, und wie er seine unerschöpfliche Fruchtbarkeit einschränkte, wurden die Früchte, bis dahin zumeist leichte, uns modernen Menschen fast unschmackhafte Waare, zunehmend kerniger und süßer. Solch eine Frucht ist denn sein „Oberon", für dessen langsamere Ausreifung schon der Umstand spricht, daß er nach seinem ersten Erscheinen im „Deutschen Merkur" (in vierzehn Gesängen) in zweiter Gestalt (in zwölf Gesängen) in den „Auserlesenen Gedichten" (Leipzig 1785), endlich abermals verbessert in dritter Auflage im Jahre 1789 erschien.

Trotz dieser im Vergleich zu Wielands früheren Arbeiten größeren künstlerischen Durchbildung ist der „Oberon" immer noch die frische, flotte Gabe eines von aller Pedanterie fernen, leichtbeweglichen, anakreontischen Geistes. Viel Tiefe suche man nicht und die überlegene Schalkheit Ariosts wird man nicht finden. Aber man täuscht sich doch, wenn man diesen Geist nur als einen „guten Kopf" aburtheilen zu können glaubt und in seiner Anmuth nichts als den etwas vergröberten Esprit der Franzosen findet. O nein! Er besaß eine

zwar nicht bis zu den entlegensten Sternen jagende, alles Höchste greifende, aber doch sehr flügge und farbige Phantasie, ein freundliches, gutes Herz und eine gewisse Mannhaftigkeit und Tüchtigkeit, die sogar Schillern, der in solchen Dingen wählerisch war, den Glauben an seine „Deutschheit" nicht raubte. Sein Witz ist nicht immer der zarteste und eine gewisse Salopperie des Ausdruckes paßt zu seiner Neigung, seine lustige Welt gelegentlich mit einer Plattheit zu durchkreuzen. Aber daß die größere Gediegenheit seiner älteren Mannesjahre nicht nur eine äußere Maske, sondern wirklich eine neue Phase seines Innern war, dafür legt der ganze „Oberon" und vor Allem die wahrhaft sittliche Behandlung der Verirrung der Liebenden und des Unheils, das sie nach sich zieht, ein beredtes Zeugniß ab. Wie faunisch würde er solche Dinge zur Zeit der Entstehung des „Idris" des Schleiers beraubt haben! Und wie stimmt nun zu der mannichfaltigen, verschlungenen und doch übersichtlichen Handlung, wie sie ihm die Quelle an die Hand wies, die gewandte, leicht flatternde Form! Sie ist nichts weniger als correkt, nichts weniger als akademisch streng. Aber ich gestehe doch, daß mir die marmorne Stanze, die im Deutschen die Durchsichtigkeit, die sie im Italienischen besitzt, sofort verliert, in all ihrer Würde und Hoheit, streng gehabt, für dies Gedicht nicht getaugt haben würde. Wieland behandelt sie sehr frei, sehr willkürlich — aber eben dadurch bleibt er stets natürlich, an Nüancen reich, und eben dadurch stimmt er den Inhalt des Gedichts, der einen größeren Ernst der Form nicht vertragen hätte (denn dazu ist er nicht bedeutend genug) vortrefflich zu seinem Gewande. In dieser anscheinenden Nachlässigkeit liegt darum im Grunde eine große Sicherheit und jedenfalls das richtige Gefühl von der Grenze der ihm, dem Dichter, verliehenen Kräfte.

Wie Shakespeare es in seinem wunderbaren „Sommernachtstraum" gethan, so stellt auch Wieland den Elfenkönig und seine kleine Gemahlin in die Mitte der bunten Handlung, und wie dort so halten sie auch hier ihre krausen Fäden in fester, sogar sittlich starker Hand zusammen. Es ist die erstaunliche Festigkeit des luftigsten, anscheinend zerreißbarsten und doch dauerbarsten Gewebes: der

Fäden der Spinne. Die Schickſale der Helena und Hermia, Lyſander und Demetrius wären ohne die Leitung Oberons und die Foppereien des Puck nur barock — Hüons und Rezias Geſchicke bekommen durch die ſtete Beziehung zu dem Streit um die Treue, den Oberon und Titania auskämpfen, erſt Bedeutung und Weihe. Und das iſt Wielands Verdienſt, denn im Roman ſind die Elfen intereſſeloſe Maſchinen. Nun kommt zwar der Alberich (Alberon, Auberon, Oberon) Wielands ſeinem göttlichen Bruder bei Shakeſpeare an Leichtigkeit und Lieblichkeit nicht gleich — einen Vorzug beſitzt dafür aber der „Oberon“ vor dem „Sommernachtstraum“: ſeine Menſchen ſind intereſſanter. Die Fürſten, Ritter und Edelfrauen Shakeſpeares ſind nur Puppen in der Hand der Geiſter und nichts ohne ſie, Hüon aber und Rezia-Amanda, der alte Scherasmin und Fatme, Almanſor und Almanſaris bewegen ſich auf eigenen Füßen, und was ſie beginnen, bleibt ſelbſt in den pomphaften Übertreibungen des Ritterepos immer menſchlich.

Herr Hüon von Bordeaux, Sohn Siegewins von Guyenne, ein blonder Ritter ohne Furcht und Tadel, hat den frechen Charlot, den Sohn Karls des Großen, der ſeinem erhabenen Original ganz ſo wenig gleicht, wie der Etzel des Nibelungenliedes dem hiſtoriſchen Attila, im Zweikampf getödtet und ſoll zur Sühnung in Bagdad Abenteuer beſtehen, die auf ein Todesurtheil geradeswegs hinauszulaufen ſcheinen. Oder wer küßte ungefährdet des Khalifen Tochter vor den Augen des Vaters, tödtete ſeinen Nachbar zur Rechten und raubte dem Beherrſcher der Gläubigen vier Backenzähne und eine Handvoll Barthaare? Aber es gelingt doch mit Hülfe Oberons, der in Hüon und Rezia das Liebespaar vorahnt, das ſich auch in den ſchwerſten Prüfungen bewähren und ihm in ſeinem Streit mit Titania Recht verſchaffen werde. Dennoch läuft nicht Alles ſo glatt ab wie der Luftgeiſt gehofft. Seiner Mahnung, den Liebesbund vorab von dem Papſt einſegnen zu laſſen, bevor ſie ſich als Gatten betrachten dürfen, vermögen die raſch verbundenen Herzen während der langen Meerfahrt, die ſie ins Frankenland tragen ſoll, nicht getreu zu bleiben — und ſofort erhebt ſich auch ein Unwetter, das

Schiff und Mannschaft zu verschlingen droht, wenn sich der Schuldige nicht opfert. Und Hüon thut es; er stürzt sich ins Meer, seine Amanda-Rezia mit ihm, ein einsames Eiland, Titanias Strohwittwensitz, gewährt ihnen Schutz, ein Kind wird ihnen geboren, und schon schlafen die Sorgen in dieser idyllischen Schäferruhe ein, als ein ärgeres Unheil über die Armen hereinbricht. Seeräuber entführen die schöne Amanda, die durch die Macht „der Zauberdinge" in Tunis mit ihrem Gatten, ihrer Amme Fatme und dem wackeren alten Scherasmin wieder zusammentrifft, und es vollendet sich nun das Schicksal der geprüften Getreuen. Sultan und Sultanin verbünden sich, das Paar, das ihren Liebeswerbungen so tapfer widerstanden hat, in den Tod zu schicken. Aber auf dem Scheiterhaufen erschöpft sich auch ihr Leid. Vor Oberons Wink fallen die Bande, erlöschen die Flammen, und durch die Wolken geht es in die Heimath; dort neigt sich das bewährte Paar vor dem allmächtigen Herrscher, Hüon legt die Pfänder seines Muthes vor dem Throne nieder, und der kleine, von dem Elfenkönig wohlverwahrte Hüonnet wird den beglückten Eltern zurückgegeben. Mit ihren Prüfungen ist auch der Streit Oberons und Titanias beendet.

Dies farbige, lebensvolle, an musikalischen Motiven nicht arme, aber durchaus episch geartete Gedicht fiel nun dem Engländer James Robinson Planché, Heraldiker, Reiseschriftsteller, Novellist und Theaterdichter zugleich, in die Hände, der es übel zerzauste und sich damit begnügte, seine Handlungsblüthen herauszurupfen und dieselben fast verbindungslos, ohne Stiel und Blätter an einander zu reihen. Zu dem Widerstand, den die Erzählung der dramatischen Behandlung ohnehin entgegensetzte, fügte er sein eigenes Ungeschick. Im ersten Akt ist immerhin noch ein gewisser, durch die Verwandlungen und Luftfahrten, die Oberons Liliencepter ermöglicht, begünstigter Scenenfluß wahrnehmbar, im zweiten und dritten zerbröckelt aber das Gefüge völlig. Daß Planché die Verunglimpfung des Khalifen von Bagdad nicht auf die Bühne gebracht hat, wird ihm hoffentlich Niemand als besonderes Verdienst anrechnen: denn Barthaare und Backenzähne werden einem Menschen wohl nur in

einem Trauerspiel im Stil der Benedix'schen Dido Abendröthe (Doctor Wespe) geraubt; hatte ja auch Wieland schon den Takt besessen, seinem Ritter diese grausame und ästhetisch unadlige Procedur zu ersparen und ihm die seltene Beute von Oberon in einem Kästchen überreichen zu lassen, ohne daß wir erfahren, wie dieser dazu gelangt ist. Mit kecker Pirouette schwang er sich eben über den delikaten Punkt hinweg. Planché verzichtete kluger Weise auch darauf und begnügte sich als Geschäftsführer Karls des Großen mit zwei statt mit drei Prüfungen, die natürlich vollkommen ausreichen. Was er sonst änderte, ist leider aber mit Ausnahme der Verjüngung Scherasmins und Fatimes entweder bedeutungslos oder thöricht, und geradezu unfaßbar ist es, daß er, der Engländer, dem Oberons Mahnung zur Enthaltung von den Freuden der Liebe indecent erscheinen mochte, in dem bloßen Schiffbruch Hüons und Rezias eine ausreichende Treuprobe der Schützlinge des Elfenkönigs erblicken konnte. An Wunderlichkeiten wie der jähe Sprung vom Sonnenaufgang zum Sonnenuntergang, den wir im zweiten Akt von Rezias Arie bis zum Finale erleben und der jede Schnelligkeit, mit der die Zeit auf dem Theater schreitet, weit hinter sich läßt, ist auch kein Mangel, und nur in dem Einen traf es der Librettist: in der Ausbreitung aller elementaren Romantik in Erde, Wasser, Luft und Feuer. Für die Unarten und Albernheiten der dramatischen Zusammenstellung des Gedichtes konnte er zur Hälfte wenigstens den Geschmack des englischen Publikums und den Componisten selbst verantwortlich machen, der einen reichen decorativen Apparat spielen zu lassen wünschte — für die Vortheile, die er Webern mit der Beschwörung aller irgendwie musikalischen Geister bescheerte, hatte dieser ihm zu danken, und sie wiegen die schweren Schäden des Librettos wenigstens in etwas auf. Zu den Wieland'schen leichtfüßigen Elfen die feuchten Meerweiber, deren Lippen von Sirenenwohllaut überfließen, und die grimmen Unholde, die den Ocean thürmen und die Sonne verfinstern, gesellt zu haben, ist Planchés eigenstes Verdienst — an ihnen richtete der Weberschе Genius sich wieder in aller Herrlichkeit auf, sie geben der Oper ihre Eigenart und ihr ewiges Leben.

Welche Wunderklänge sie den Saiten seines Genius entlockten, das entzieht sich in der That dem Gebiet des Wortes. Noch weiß ich, wie mich als Knaben, der von der Romantik Wagners noch nichts wußte, den Lohengrins Gruß an den Schwan noch nicht beseligt, der bacchantische Venusspuk noch nicht mitgewirbelt hatte, die leisen Rufe des ersten Elfenchors ins Theater lockten, wie es mich im Zimmer nicht hielt, wenn der „Oberon" auf dem Zettel stand, und ich das Billet zum Parterre meinen Eltern oft noch in zwölfter Stunde durch beharrliches Bitten abrang — und jetzt, nach fünfundzwanzig Jahren, ist ihre Macht noch ganz dieselbe. Nicht ein Tüttelchen ist daran veraltet, nicht ein Stäubchen von den Schwingen der Falter verloren gegangen, die durch das Orchester huschen und gaukeln. Alles ist leicht und luftig, zwar weich und süß, aber doch niemals verschwommen, dunstig und dumpfig, die Form spiegelklar, durchsichtig, in den entzückendsten Crystallen glitzernd und schimmernd. Wie wohl ist Alles darin unterschieden, der unbefangen graziöse Einsatz „Leicht, wie Feentritt nur weht", die leise Besorgniß „Viel zu laut die Quelle rauscht", der liebevoll innige Ton, sobald des schlafenden, kummervollen Königs zuerst gedacht wird „Auf dem Lilienlager liegt Oberon in Traum gewiegt" und das die Inbrunst abermals steigernde, hold besorgte: „O brächt' er Ruh und sanfte Luft in unsres trauernden Königs Brust." Zwar Oberons Arie ist zu schwer, zu menschlich gerathen und vom lyrischen Tenor gesungen so wenig elfenhaft, daß man wohl thut, die Rolle einer Frau zu geben, wie es mit seinem redenden alterego im „Sommernachtstraum" ja stets und selbstverständlich geschieht und in der Oper um so eher geschehen kann, als sie an die weiblichen Stimmen nicht die stärksten Anforderungen stellt (vollends zur Zeit der neun Walküren!), eine Vertreterin der Partie also immer noch zur Verfügung steht; auch die Chöre „Ehre und Heil" und das Allegro con fuoco „Eil', o Held" zeigen die kleinen Luftgeschöpfe mit Waffen und Harnischen bewehrt, die für ihre zarten Hände zu schwach sein sollten — aber man fragt sich auch: wie der Componist diesen Widerspruch hätte vermeiden sollen? Sobald die Elfen einmal anfangen, von Tugend

und Fehle, Lohn und Rache zu reden, von menſchlichen Dingen und menſchlichen Leidenſchaften, zieht der Staub unſeres Erdballes ſie ſofort ſchwer herab und wir können ſie von unſres Gleichen nicht mehr unterſcheiden. Auch bei Shakeſpeare zanken ſich Oberon und Titania ganz wie ein eiferſüchtiges Menſchenpaar. Gewiß hätte ein moderner Meiſter die ganze Oper mit den Sommerfäden der Elfen gleichſam durchzogen, ſie von Geſangsſtück zu Geſangsſtück ihre Guirlanden ſchlingen laſſen, ſie ſo zu ſagen zum Motiv der ganzen Schöpfung gemacht, zum Leitmotiv im eigentlichſten Sinne, und dies noch reicher und charakteriſtiſcher ausgeſtattet als mit den einfachen drei Tönen, die Oberons Horn ankündigen. Aber da der Text Webern die Gelegenheit dazu nicht an die Hand gab, ließ er auch die Muſik ſo lange ruhen, bis ſie ſichtbar wieder auf der Bildfläche erſcheinen, durch ihren liebenswürdigen Wortführer, den Puck, vertreten. Ich meine die berühmte Arie „Geiſter der Luft", die auf eine ſonore Altſtimme rechnet und in der phantaſtiſch der Schrecken ſchon vorſpukt, den ſie beſchwören will. Das Thema ihres Allegro iſt aus der Ouverture bekannt, ſcharf, beſtimmt, gebietend, aber umrieſelt, umſtäubt und umfunkelt von den Terzläufen der Achtel, die durch die Mannichfaltigkeit der Inſtrumentation in Wahrheit allen Elementen zu entſtammen ſcheinen. Den ſtrengen Formaliſten muß der ganze Satz im Grunde ein Greuel ſein, und von der Arie hat er nicht mehr als den Namen — denn daß dem Andante ein Allegro folgt, wird ihm doch kein Anrecht auf dieſe Bezeichnung geben? Er modulirt ſein einziges Thema, kümmert ſich nicht um Mittelſatz und Geſangsmotiv, um Tonica und Dominante, um Wiederholung und Schluß in der Haupttonart, lenkt vielmehr aus ſeinem D-Moll durch die der Unruhe der Stimmung vollkommen entſprechenden Sprünge von einem Ton in den andern in den H-Dur-Accord und ſchließt ihm die Erſcheinung und den Chor der Geiſter ſofort an: mit andern Worten, es iſt ein durch die dramatiſche Situation inſpirirter Satz, der „Körper", den ſich wie in allen Offenbarungen des Genies, der „Geiſt" ſelbſt, in und zu dieſem beſonderen Falle „gebaut" hat (man gedenke des Schillerſchen Wortes!), und von dem Schema der Arien-

oper entfernt er sich ganz so weit, wie Wotans Anrufung der Erda in Richard Wagners „Siegfried."

Der Chor der Elementargeister bezeichnet das äußerste Extrem der Elfenwelt. Wildere Gewalten hat Weber nie beschworen. So großartig sind sie, daß man ihr Vorgeben, sie könnten den Mond spalten und das Weltmeer von Grund aus leeren, für keine Prahlerei hält, und doch sind sie nicht unheimlich: so wenig unheimlich, wie Stürme, Blitze und Donner es sind, so wenig wie die Natur es ist. Das unterscheidet sie gründlich von den bösen Mächten der Wolfsschlucht und den Unholden und Kobolden, über die Marschner gebietet, der wohl auch ein gewaltiger Herrscher im Geisterreich ist. Nur hexenhafter, häßlicher, kleinlicher und bösartiger sind seine Unterthanen: von jener gräulichen Art, die auf dem Blocksberg ihre scheußlichen Orgien feiert oder im Mantel der Nacht umherschleicht, um den Menschen das Blut auszusaugen. Das ist eine Verbissenheit und ein Hohn in den Gnomen des „Hans Heiling", ein verrücktes Gebahren, ein Knochengeklapper, ein Fledermausgeschwirre in den Gespenstern des „Vampyr", daß die Weber'schen Geister fast erhaben daneben erscheinen. Meisterhaft ist jedes in seiner Art, aber wie Marschner mit Weber im Volksthümlichen verwandt, aber um einige Grade niedriger, derber und unschöner geartet ist, so sind auch seine Geister im Vergleich zu den Weberschen Geister zweiten Ranges. In dem Lachen der Dämonen des „Oberon" über die leichte Arbeit eines Schiffbruchs, in den acht Takten „Wog' und Wind! Hoch auf und hohl!", in denen sich dem unisonen cis plötzlich und unerwartet die große Terz (eis) gesellt, liegt allein schon eine räthselhafte Naturmacht, wie sie Marschner nie zu Diensten gewesen ist, und die musikalische Malerei ist von einer Deutlichkeit, die jeder Beschreibung spottet.

Eben so völlig ist Weber in der Welt des Wassers zu Hause, und die Melodie der Meerfeen scheint aus den Wogen wie die schaumgeborene Göttin selbst aufzusteigen: so ganz erwächst sie aus dem Element und der ureinfachen Bewegung der still sich schaukelnden Wellen. In den gleichen Rhythmus gebannt, ein weiches Auf und Nieder, ist sie in dieser Gleichmäßigkeit doch melodisch von einer er-

ſtaunlichen Praegnanz und Schönheit und harmoniſch von großem, nicht im Mindeſten erzwungenen Reichthum: eine Weiſe, an der man ſich nicht ſatt hört und die uns an die träumeriſche Dämmerſtimmung am Strande Angeſichts der See, an die bannende Magie des Meeresſpiegels, den man zu ſehen nicht ermüdet und der ſich uns trotz der anfänglich empfundenen Monotonie bei längerem Verweilen nur immer neu, immer wechſelvoll darſtellt, unwiderſtehlich gemahnt. Eine Weiſe, die unendlich iſt und die man ſich verewigt denken könnte, wenn die Handlung der Oper nicht zum Fortſchritt mahnte. Auch hat ſie ſich den Zeitgenoſſen unauslöſchlich eingeprägt, und bei Mendelsſohn war das „Geheimniß der Reminiscenz" ſo groß, daß ſie ihm in den „Sommernachtstraum" überging und das liebliche Leben der entzückenden Ouverture dieſer ſeiner bedeutendſten Schöpfung in Schlummer wiegt — wie ſie denn auch am Schluſſe des ganzen Werkes, nachdem der Hochzeitsprunk zerſtoben und die Neuvermählten zur Ruhe gegangen ſind, ſchlafbeſchwörend nochmals auftritt.

Es iſt Schade, daß die Geiſter mit dem Meiſterwerk der Geſänge der Meermädchen von ihrer muſikaliſchen Höhe herabſteigen. Eine allerliebſte dudelſackartige Weiſe des Puck bleibt unentwickelt, das kleine, geſanglich nicht ganz günſtig geſetzte Duett, mit dem Oberon und ſein bereiter Gehilfe alle liebenswürdigen Bewohner von Luft und Waſſer zum fröhlichen Charivari herbeilocken, ſteht nicht auf der Höhe der übrigen Erfindungen, und dem an ſich wohlklingenden, übrigens im Engliſchen wie im Deutſchen gleich ſchlecht declamirten Finale „Wer blieb' im korallenen Schacht" fehlt der müheloſe Fluß des Vortrags wie die große Conception, und es bedarf ſchon des Aufwandes aller ſceniſchen Künſte, farbiger Lichter und Wandeldecorationen, damit es den Act nachdrücklich ſchließe. Damit iſt das ganze luftige Reich in der Muſik zerſtoben: zwar erſcheint Oberon noch einmal auf ſeinem Wolkenwagen, ſeine Königin zur Seite, um dem treuen Paare für ſeine Standhaftigkeit, die auch ihm den Sieg verſchafft, zu danken, aber es iſt nicht ſein eigenſtes Element, in dem er von uns Abſchied nimmt. Zwar klingen die

Sechzehntel der Bläser leicht und anmuthig und der Schluß des ganzen Satzes knüpft an das Ensemble „Eil' o Held". Aber dies war eben auch nicht die Krone des Elfenzaubers. Statt der zarten Klänge, die das Werk im blauen Äther eröffneten, ertönt ein glänzender, echt Weber'scher Marsch, der uns ohne weitere Überleitung an den Hof Karls des Großen versetzt. Dieser, stumm wie die Herzogin von Burgund in der „Euryanthe", der sicilianische König und der Prinz von Granada in „Robert dem Teufel" und der ödeste aller Theatermonarchen, nickt dem tapfren Ritter von Guyenne, der seinen Eid so treu gehalten, Beifall zu und ein unbedeutender Jubelchor von matter Erfindung schließt das Ganze. Der Textdichter hat es eben so gewollt und nicht besser gekonnt, und Webers Genius rang mit dem Tode, als er den „Oberon" componirte. Wäre er ganz frei von irdischen Sorgen gewesen, als er das Werk schuf, wie anders hätte er über dem Gelingen gewacht!

Was der Herrlichkeit der Naturoffenbarungen im „Oberon" in den Partien, die der Geisterspähre nicht angehören, an Werth gleich oder nahe kommt, hat doch mit dem Elementaren irgend eine Berührung, sei es auch nur in der aus Munterkeit, lebhaftem Naturgefühl und weichster Heimatsehnsucht gemischten Bilde der Fatime, die zu Webers vollkommensten Gestalten gehört, nicht unwerth neben die schönen Töchter des Ostens zu treten, von denen uns die orientalischen Dichter singen, die wir aus Goethes „Westöstlichem Divan" oder, um ein minderes Beispiel zu nennen, aus Bodenstedts „Mirza Schaffy" kennen. In der Scene mit Rezia sehr ungünstig, mit schlechter Declamation eingeführt, giebt sie sich selbstständig erst in der melancholisch angehauchten und doch gar nicht sentimentalen lieblichen Ariette „Arabiens einsam Kind", deren Farben, nur mit noch stärkerer Localfärbung, noch einmal vor uns lebendig werden, wenn sie ihrem Freunde und Schicksalsgefährten den Zauber des Bund-Emir-Stromes malt und im Andante ihrer zweiten Arie („Arabien, mein Heimatland") ihres Vaters Zelt dicht unterm Dattelbaum sieht und die altvertrauten Lieder im Geiste wieder hört. Hier aber sprüht es schon fröhlich und neckisch auf, alles Leid der Skla-

verei vergißt sie in dem eilfertigen „Al al“ und vollends ausgelassen verbündet sie sich mit dem guten Scherasmin, der diese Gelegenheit (die einzige, die ihm in der Oper bleibt) benutzt, um sein Wesen kurz und bündig zu exponiren, in dem C-Dur-Duett. Dieser frische Geselle, der alle Nachbarstöchter am Strand der Garonne geküßt und alle Nachbarssöhne geprügelt hat, wird ihr einst ein tauglicher Ehemann werden, wenigstens ziehen die fröhlichen Beiden in dem Schluß dieses Duettes ganz den nämlichen Strang. „Also fröhlich, so wie treu“ — das ist nicht sonderlich wählerisch in Musik gesetzt, aber es muthet doch wie der lustige Galgenhumor widerstandsfähiger Naturen an, die auch das ärgste Elend nicht zwingt und beugt. Was die Beiden sonst zu sagen und zu singen haben, vervollständigt ihre Charakteristik nicht. In dem so herrlich beginnenden Quartett (herrlich bis zum Eintritt des aus der Ouverture bekannten Hauptthemas des Allegro „An Bord denn“) „Über die blauen Wogen“ sind sie nur zwei Töne in dem wundervollen Accord, der die Herzen mit der Frische des Meerwindes schwellt und dehnt, und auch in dem kleinen Terzett, das für den Hüon so ungemein bezeichnend ist „So muß ich mich verstellen“, fügen sie sich bescheiden der Grundstimmung; während der Ritter, wie es ihm gebührt, aufflammt und dem tunesischen Tyrannen Rache schwört, erhebt Fatime, weiblich besorgt, ihr Flehen zu dem Geist, der sie so oft schon beschützt, und in dies Gebet stimmen Hüon und Scherasmin bewegt ein.

Auch Fatimes Gebieterin, die schöne Rezia, schillert in allen Empfindungsfarben von dem lockenden Hülferuf der „Vision“ durch alle Stadien der Freude bis zur völligen Hoffnungslosigkeit in der tieftraurigen F-Moll-Cavatine, in der die orientalischen Worte und Beziehungen (die Peris, Gelums Gewässer, die Geißel der Wüste (der Samum) u. dergl. m.) auch die Composition leise orientalisch gefärbt haben. Am Schönsten zeigt sich uns ihre Seele in den vollen und doch ruhigen Athemzügen, mit denen sie den Geliebten herbeisehnt („Ja, mein Herr, mein Heil, mein Leben“), wahres Verlangen der Liebe von jungfräulichen Lippen, aus jungfräulichem Herzen, am Großartigsten in der berühmten Arie „Ocean du Ungeheuer“.

Im Übrigen hat dies beliebte Concert-Paradestück der Primadonnen seine Bedenken wie der Schluß des ersten Finales. Denn in diesem zeigt sich doch, wie der Bau eines großen Ensembles auf einem Orchesterstück von der festen Form eines Marsches die Charakteristik behindert. Der schwerfällige Umzug der Haremswache ist an sich ganz so köstlich, wie das Unisono des automatischen Marschmotivs, aber für Rezia bleibt wenig mehr übrig als die Umwindung dieses gegebenen Gerüstes, auf dem sich auch ihr Solo erhebt, mit colorirtem Blumen- und Rankenwerk. Zwar ist die Figur dazu wieder echt Weberisch („Seele froh in Jubelklängen"), dem Allegro der Agathen-Arie und dem ersten Finale der „Euryanthe" verwandt, aber psychologisch wiegen diese Freudentriller für die Tochter des Khalifen zu leicht und die Declamation ist hier bis auf die vortreffliche Stelle

Ere thy rapture they betray,
Let me hence away, away.
(Daß dich nicht verrath' ein Wort,
Fort zur Ruhe, fort, nur fort)

geradezu unmöglich. Mit fast noch größerer Consequenz als in Ännchens Es-Dur-Satz der zweiten Arie „Trübe Augen" bekommen die kurzen Silben hartnäckig den Accent und gewichtige Worte fallen unbetont in dem allgemeinen Gepurzel der Sechzehntel zu Boden.

Seele froh in Jubelklängen,
Wie soll ich zurück dich drängen

heißt es im Deutschen, und im englischen Original:

O my wild exulting soul,
How shall I thy joy control,

und mit jeder Wiederholung wird es nur noch schlimmer. Die Ocean-Arie aber ist mehr eine Schilderung, die der Componist entwirft, als ein Erguß Rezias. Wohl mag der große Eindruck aus dem Spiegel ihrer Seele groß zurückgestrahlt werden, eine gewisse Modifikation ihrer Äußerungen durch das Äußere wäre also immerhin zuzugestehen — aber diese Macht und Fülle der Darstellung übersteigt das Grenzgebiet ihres zarten, schüchternen weiblichen Empfindens

zu sehr. Gleich ihre ersten Worte malen die Riesenschlange des Weltmeers, das die Erde umschlungen hält, gewaltiger als wir es von der Rezia, die wir im ersten Act kennen gelernt haben und die wir im dritten wiederfinden, erwarten dürfen. Auch aus den zahlreichen Détails, die den wechselnden Naturschauspielen folgen, spricht der Componist, dem nichts erwünschter kommen konnte als die Gelegenheit, sich mit ganzer Seele in diese elementaren Ereignisse zu versenken. Das bewegte Meer rollt und tobt wundervoll im Orchester, die Stimme folgt den hoch emporgeschleuderten schäumenden Wellen, der Wolkenzug zerflattert „wie zerrissene Wimpel", die Sonne bricht sich Bahn und in dem Forte des ce steht ihre glühheiße Scheibe gleichsam sichtbar vor unseren Augen; das leise Gelispel der Winde, das Nahen des Schiffes — nichts übersieht der Componist, und diese Ereignisse bedeuten ihm mehr als der Seelenzustand der verlassenen, einsam ihres Gatten harrenden Frau. Erst mit der Entdeckung, daß sich mit dem Boot auch die Rettung naht, wird sie wieder zur Hauptperson, und trunken entlädt sich ihr Jubel in dem zwar melodisch etwas zu leichten, aber doch hinreißenden, zum Mindesten effectvollen „Mein Hüon, mein Gatte". Die Situation rechtfertigt hier den stürmischen, fast maßlosen Ausbruch; zudem ist Rezia inzwischen Hüons Weib geworden und ihr Empfinden leidenschaftlicher und stärker. Zu ihren immer wieder erneuten Rufen flattert der Schleier, der sie der Besatzung bemerkbar machen soll — ganz so weht Isoldens Schleier im Winde — und fast dithyrambisch schließt das glänzende Musikstück ab.

Annähernd so glänzend ist auch Hüon bedacht, aber an das Herz wächst uns der heldenmüthige Paladin kaum. Seine ersten Worte im Wolkenreich leiden unter der Schwere der Declamation, unter dem Prunk der Gesangskunst, und dieser erstickt auch die Ansätze zu sinnigerer Mittheilung, die sich in seiner großen Arie „Von Jugend auf in dem Kampfgefild" finden, selbst das so unsagbar schöne Andante in G-Dur, das uns ohne die kleinen Schnörkelchen und Triolenvorschläge noch weit mehr gefangen nehmen würde. Nach der rasenden Cadenz auf dem Worte „Sieg" zu urtheilen, müßte Hüon ebensowohl im Kehl- wie im Lanzenturnier seinen Gegnern

gewachsen sein, und auf Kraft und Dauer der Lunge rechnet er nicht minder als auf die vollendetste Durchbildung der Technik. Es ist die Pracht und Ritterlichkeit des Dunois, des Percy Heißsporn, nicht die scheinlose, echte des Prinzen Heinz, die deutsche, unter der Maske der Rauhheit nur um so tiefer fühlende des Grafen von Strahl. Und doch ist diese Arie die Höhe seiner Rolle. Sein Gebet, für den Tenoristen Braham noch in zwölfter Stunde componirt, ist unbedeutend, in dem berauschenden Tanz, den die tunesischen Sklavinnen um ihn schlingen, spielt er trotz seiner gediegenen Moralität äußerlich die schlimme Figur Roberts des Teufels, den die Nonnen umschwärmen und zum Mittelpunkt ihrer Balletposen machen, und nur in dem kleinen Terzett mit Fatime und Scherasmin giebt sich sein Wesen mannhaft, gesammelt, wahr und innig und doch ohne den Klingklang des Harnischgerassels und Schwertgeklirrs, das in der Arie das Klopfen seines Herzens übertäubte.

Uneingeschränkt zu bewundern aber sind die wenigen Chöre der Orientalen in der Oper. In Bagdad wie in Tunis singt man gleich charakteristisch. Wie pomphaft und komisch zugleich klingen zu dem Lärm der Janitscharen die grotesken, fanatischen Ergebenheitsversicherungen des Männerchors „Ehre sei dem mächtigen Khalifen und Preis", wie neigen und beugen sich die Almehs, die den Winken der begehrlichen Roschana gehorchen, zu den Worten des Frauenchors „Für dich hat Schönheit sich geschmückt." Ein echter Weber, dieser ganze letzte entzückende Satz, durch manche Kleinigkeit kenntlich und durch die wiederholte, vom cis abwärts rollende Passage im ersten längeren Zwischenspiel den Meister auffallend verrathend, aber doch im Geist eines heißeren Welttheils empfunden und stärker gewürzt als es sonst Webers Art ist. Wie lockt der Ruf „Wenn Frauenaugen liebend glühn", wie unwiderstehlich klingt die Frage „Kannst du fliehn?", und wie taumelt in den Schlußphrasen in der raschen, berauschenden und doch so natürlichen Modulation durch D-, G-, C- und F-Dur zu der Haupttonart A-Dur Alles durcheinander! Wahrhaftig, der Ritter, der diesen Freudenkelch von seinen Lippen stößt, ist ein Auserwählter unter Zehntausenden, des Schutzes werth, mit

dem Oberon ihn begnadet, und fähig, in so guter Sache den Sieg davonzutragen.

So war das Werk beschaffen, das am 12. April 1826 in London unter Webers eigener Leitung zum ersten Male zur Aufführung gelangte: unter brausender Anerkennung, die dem Zauber der Ausstattung so sehr wie dem der applaudirten und da capo verlangten Musikstücke (Hüons Arie, beide Romanzen der Fatime) galt, und am Schluß begab sich das für England Unerhörte, daß man den Meister so lange und hartnäckig hervorrief, bis er erschien. Trotz dieses Enthusiasmus glaubten die Kritiker, die die musikalische Begabung ihrer Londoner kennen mußten, daß es ein Werk für die Musikgelehrten, nicht aber für den großen Haufen sei, daß dies Werk nach der Ansicht Einiger „nicht ohne Melodie" sei (ein unglaubliches Urtheil!), daß aber die Melodie für ungeübte Ohren durch eine fast übermächtige Fülle der Instrumentalbegleitung gedeckt werde — was, cum grano salis verstanden, zugegeben werden darf. Im Übrigen war natürlich das englische Urtheil weder in Lob noch Tadel competent — erst Deutschland mußte entscheiden, und wie es entscheiden würde, das ließ sich voraussehen. Es hat die Oper pietätvoll und mit Liebe aufgenommen, denn diese Oper war Webers, und es hat nicht vergessen, daß es sein Sterbelied war. In der Nacht des vierten Juni war er auf der fremden Erde, nachdem er im kleinsten Freundeskreis noch liebenswürdig geplaudert hatte, seinen Schmerzen zum Trotz, auf seinem Schlafzimmer, im Hause des Sir George Smart, allein, unbemerkt verschieden. Namenlose Trauer erhub sich über den Todten, der Jammer hallte durch die englische Hauptstadt und wälzte sich über den Canal nach Deutschland, überall den gleichen Widerhall weckend. Und man war beeifert, das theure Andenken, das der Meister seinem Volke hinterlassen, gut zu empfangen und liebevoll zu hegen. Man stattete es mit allem erdenklichen Reichthum aus — und welche Fülle von Wundern konnten Decorationsmalerei und Maschinerie hier entfalten! Starrende Felsen, die sich in Rosenlauben, Scheiterhaufen, die sich in Gewölk verwandeln — aber das war noch nicht das

Äußerste; solche Klapprequisiten hatte man seit Martins „Baum der Diana“ genugsam gesehen, und Wenzel Müllers „Teufelsmühle“, Kauers „Donauweibchen“ und die Zaubermärchen Raimunds zeigten sie dem großen Publikum noch alle Tage. Aber es gab mehr als das: Luftfahrten in optima forma, ein beweglicher Prospect, der uns zu dem Gesang der Geister in und über den Wassern „Wohlgemuth segelt fort“ von Landschaft zu Landschaft führt, von denen eine noch schöner als die andere ist. Kurz, Alles gab es — und dies Alles mußte für das entschädigen, was der Oper an Handlungsinteresse fehlte, es mußte ihre Lücken stopfen und über den Mangel an Theilnahme, die wir ihren Menschen zuwenden, hinwegtäuschen. Denn über ihre Schwächen war sich der Instinct bald im Klaren, wenn er sich über ihren Grund auch keine Rechenschaft geben mochte. Und mit der Zeit traten sie nur immer deutlicher hervor. Die alten herrlichen Coulissen und Setzstücke, die große und kleine Bühnen am Ende der zwanziger und Anfangs der dreißiger Jahre für den „Oberon“ neu hergestellt hatten, verblichen und versagten den Dienst. Sie zu ergänzen schien den Directionen nicht lohnend genug, denn die Zugkraft der Oper war mit den Jahren schwächer geworden. Auch die Sänger entfremdeten sich ihr mehr und mehr. Bei dem ersten Erscheinen des Werkes war es ihrem Repertoire fest eingefügt. Allmählich lockerten sich diese Bande. Sie studirten die Rollen zwar noch, aber sie studirten sie nicht sonderlich fest, weil „Oberon“ kein eiserner Bestand der Bühnen blieb, und auch nicht gern, denn sie waren nicht dankbar. Dazu kam die Noth des Dialogs, der die Musikstücke nothdürftig und unzulänglich verband — kurz, es erscheint begreiflich, daß die Aufführungen des „Oberon“ sich auf den mittleren Theatern immer mehr verschlechterten und daß in dem fadenscheinigen und fehlervollen Gewande, in welchem er nunmehr erschien, das ohnehin erkaltete Interesse sich ihm vollends abwenden zu wollen schien.

Diesem argen Übelstand glaubte nun der Münchener Regisseur Franz Grandaur, ein bearbeitungslustiger und geschickter Mann, neuerdings dadurch abhelfen zu können, daß er den Text, den Theodor Hell für Weber aus dem Englischen übertragen und zum

Theil selbstständig gedichtet hatte, theilweise neu übertrug und an Stelle des verbindenden Dialogs für die Composition bestimmte Verse setzte. Das so vorbereitete Werk vollendete Franz Wüllner, der die wesentlichere Arbeit übernahm, für die neuen, zumeist recitativischen Partien die Musik zu schreiben und diese mit den einzelnen Nummern der Weberschen Schöpfung, an der als einem rocher de bronce selbstredend nicht zu rütteln war, zu verbinden und nach Möglichkeit zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Von diesem Grundsatz ist er nur ein einziges Mal auf Rechnung der Arie oder des „Rondo" abgewichen, das Hüon bei Weber im dritten Akt, im Glauben, er werde mit Rezia zusammentreffen, zu singen hat: »I revel in hope and joy again« („Ich juble in Glück und Hoffnung neu"). Dies allerdings ziemlich werthlose und für den Sänger überaus undankbare Musikstück haben Grandaur und Wüllner entschlossen beseitigt und an seine Stelle eine Arie gesetzt, die in allen Hauptzügen dem glänzenden, aber hohlen Effectstück folgt, das Weber an Stelle der großen, für die deutsche Bühne bestimmten Arie Hüons im ersten Akt für die englische Bühne schrieb, jene »Yes! even love to fame must yield« beginnende selbstbewußte Verherrlichung des Ritterthums. Grandaurs an ihren Platz tretende, dichterisch unbedeutende, phrasenhafte Worte gelten der geplanten Befreiung der Geliebten, und die ganz allgemein gehaltene Stelle jener Arie:

Du Tochter des Morgenlands, klag' und wein,
Dein Liebster liegt starr im kalten Mondenschein

weicht der auf Rezia bezüglichen, Angesichts des Harems gesungenen:

Dort weilt die Holde von bittrem Schmerz erfaßt,
Das Leben voll Leiden wird ihr zur Last.

Da das triviale, des Weberschen Genius unwürdige Allegretto in F-Dur „Heil Frankreichs adlig schönen Frau'n" in die neugestaltete Arie glücklicherweise nicht aufgenommen, sondern ein Übergang auf das D-Dur-Allegro leicht gefunden wurde, ist die ganze Nummer anhörbarer geworden und trotz ihrer musikalischen Schwäche als Ersatz für das ausgefallene Rondo immerhin anzunehmen. Denn hatte man einmal den Plan gefaßt, den Dialog ganz zu entfernen,

dann war eine breite musikalische Darlegung gerade an dieser Stelle nicht wohl zu entbehren, und ein Recitativ hätte die Scene, der eine Verwandlung auf dem Fuße folgt (die Verführung durch die Sultanin) zu matt abgeschlossen.

Im Übrigen ist das Ergebniß dies: Sämmtliche sprechende Personen sind in singende umgewandelt, nicht nur der Emir von Tunis und sein ränkevolles Weib, der Khalif von Bagdad und Rezias Verlobter, Prinz Babekan, auch der Elfe Droll, der Seeräuber Abdallah, seine Genossen und die Gartenhüter; Fatimens Muhme Namuna dagegen und eine Sklavin der schönen Roschana, die Niemand vermissen wird, sind den Neuerern zum Opfer gefallen. Verse, die im Sinne des Bearbeiters entweder mißklingend, platt oder für die musikalische Declamation zu ungefüg waren, sind durch andere ersetzt, und durch kleine Wortverschiebungen ist die richtige Betonung gefördert worden. Man wird ihnen vielfach zustimmen können; daß aber solche Änderungen auch manches Überflüssige und Verfehlte bringen, ist man schon gewohnt, und Grandaur selbst hat seit seiner neuen Bearbeitung des „Don Juan" in dieser Beziehung nichts gelernt. Die Worte:

Ehre und Heil jeder muthigen That,
Die Macht unsers Herrn waltet stets für sie

fügen sich beispielsweise den Noten nicht besser an als die altgewohnten allerdings noch hausbackeneren:

Ehre und Heil dem, der treu ist und brav,
In Oberon zeigt sich stets ein Freund!

und den Vortheil der Verse:

Ein sanfter Glanz umstrahlt fortan
So wonnig mir die Heldenbahn,
Der Schönheit Reiz umgarnte sacht
Den Sinn, der nur auf Ruhm bedacht

vor den alten Hell'schen:

Jetzt gießt sich aus ein sanfter Glanz
Auf meines Lebens Wogentanz,
Der Schönheit Lächeln mildert zart
Des Ruhmes wilde Männerart

vermag ich nicht zu würdigen.

Doch das ist Nebensache. Wichtiger ist die musikalische Verbindung, und die Frage, ob durch sie wirklich dem in so vieler Beziehung theuren und genialen Werke neues Leben auf der Bühne gesichert sei, darf jeden Verehrer Webers, jeden, dem die Oper und ihr Gedeihen am Herzen liegt, lebhaft beschäftigen. Leider glaube ich aber, daß die Hoffnungen, mit denen man den aufgestutzten Oberon begrüßte, trügerisch waren. Unleugbar hat Wüllner seines schwierigen Amtes mit Geschick und Geschmack gewaltet. Er hat dem Meister mit des Meisters eigenen Mitteln aufzuhelfen versucht. Wenn nach dem ersten zauberhaften Schlummergesang der Elfen Puck und Droll ihre Zwiesprach halten, dann regen sich die leisen Flügelschläge der Violinen, der Flöten und Clarinetten wieder, die wir schon aus der Ouvertüre kennen; wird Karls des Großen und seines Hofes gedacht, dann hören wir Anklänge an den ritterlichen Marsch des Schlusses; ein Theil der Arie Oberons „Schreckens-Schwur" kehrt bezeichnend wieder, wenn er dem dienstbaren Kobold den Befehl giebt, Hüon und seinen Knappen in sein Feenland zu führen; erwacht der Ritter, nachdem er die Geliebte im Traum gesehen, dann schließt sich an die „Vision" und den Hornruf, mit dem sie endet, sehr schön und sinnvoll ein ganzer Passus aus der Ouvertüre, der Mittelsatz nämlich, in welchem nach den E-Dur-Accorden die weiche, volle Liebesweise Hüons „Jetzt gießt sich aus ein sanfter Glanz" zum ersten Male eintritt. Dies ist das Schema, nach welchem Wüllner verfuhr. Damit war jedoch nicht Alles zu bewältigen. Die dornigere Hälfte seiner Mühen bescheerte ihm die zweite Hälfte der Oper: Almansor und Roschana. Diese in das Geschick der Hauptpersonen so feindlich eingreifenden Personen, deren Partien bei Planché und Theodor Hell unentwickelt im Dialog stecken geblieben waren, konnten aus Webers Farbenkasten nicht musikalisch bemalt werden. Hier mußte Wüllner aus seinem eigenen Vorrath schöpfen und hier hat er völlig versagt, weit mehr als in der ersten Hälfte. Dort stand er freilich auch schon der unangenehmen Aufgabe gegenüber, rein exponirende Erzählungen, die sich für die Musik nicht eignen, componiren zu sollen, (den Streit

Oberons und Titanias, Hüons Mißgeſchick am Hofe des Frankenkaiſers), hier aber bedrohte ihn die peinlichere, eine Neuſchöpfung vornehmen zu müſſen, die von vornherein lebensunfähig war. So kurz wie im Dialog konnte er den Emir und ſeine Gattin nicht abfertigen, das hätte ganz unkünſtleriſche Brocken gegeben, die den Muſiker discreditirt und die ohnedies komiſch gewirkt hätten; denn als ein ſolcher Epigrammenſtil wirklich einmal verſucht wird und der edle Almanſor für ſeine Gemahlin, die ſich theilnehmend nach ſeinem Wohlergehen erkundigt, kein andres Wort findet als dies „Hinweg von mir, verhaßtes Weib", womit er die Scene ſofort auch wieder verläßt, da iſt der Heiterkeit im Publikum kein Ende. Die leidenſchaftlichen und großen Empfindungen, womit ſich Sultan und Sultanin bedrohen, verlangten alſo eine breitere Behandlung, einen größeren Stil. Sobald Wüllner ſie aber verſucht, nützen ſie ihm doch auch wieder nichts. Er muß auf halbem Wege ſtehen bleiben. Denn einen übermäßigen Raum, auf dem ſie ſich wirklich zu intereſſanten Charakteren hätten geſtalten können, gewährt ihnen die Oekonomie der Oper nicht mehr. So hören wir denn plötzlich Menſchen, die uns bis dahin völlig fremd und gleichgültig waren, ſich in leidenſchaftlichen Ergüſſen über Mord und Tod ergehen, die uns nicht im Mindeſten berühren, weil wir ihre Vorgeſchichte nicht kennen und weil ſie, ſelbſt als Epiſoden, nicht Zeit hatten ſich uns zu nähern. Wenn Roſchana ins Meer verſenkt werden ſoll, ruft ſie ihrem brutalen Manne zu:

Und wär' es wie Gehenna tief,
Nie werd' ich von dir weichen,
Und ſtirbſt du, will ich vor dir ſtehn,
Ein wilder Rachegeiſt,
Den Fluch auf bleichen Lippen —

und wir ſitzen ungerührt daneben, kopfſchüttelnd, zweifelnd, lächelnd, als hörten wir die Leute ſich in einer Sprache zanken, die wir nicht verſtehen, und fragen uns ſtill: warum regt die Dame ſich ſo ſehr auf?

Das iſt alſo ſchließlich die Ausbeute: Wüllner hat Dinge

componirt, die theils nicht componibel waren, oder deren Compoſition ſich, wenn ſie es waren, nicht lohnte: Motive aus dem „Oberon“ hat er feinſinnig dazu verwerthet, ohne daß er in ſeinen Neuſchöpfungen den Ton des Componiſten zu treffen verſtanden hätte; ſie ſind ohne Phyſiognomie, die Arbeit eines ſoliden Muſikers, aber langweilig. Das iſt ſchlimm. Ganz hätte aber ſelbſt der raffinirteſte Nachbildner Webers oder der genialſte Componiſt die Langeweile nicht zu bannen vermocht, denn großentheils lag ſie, wie ausgeführt, in den muſikwidrigen Vorwürfen und der Intereſſeloſigkeit der Perſonen des Stücks begründet.

Die Wahl zwiſchen der alten und neuen Form der Oper iſt darum nicht leicht. Künſtleriſch ſind beide nicht zu halten; immerhin bringt aber die „durchcomponirte“ Oper einen äußerlich einheitlicheren Eindruck hervor und ſichert der Aufführung, in der auf mittleren Theatern ſträflich geſündigt zu werden pflegt, größere Sorgfalt und Würde. Man weiß, mit welcher Nachläſſigkeit der Dialog in der Oper behandelt wird, und daß die Schauſpieler und Schauſpielerinnen in der Übertragung ſolcher Sprechrollen gerade keine Auszeichnung erblicken. Auch zerſplittert ſich das Intereſſe an dem Werk für den Laien durch den Dialog weit mehr als durch das Recitativ, ſei es ſtofflich noch ſo unmuſikaliſch und ſo wenig wie möglich im Stile Webers componirt. Und aus dieſem Grunde, weil ſich die Wüllner-Grandaur'ſche Bearbeitung für das größere Publikum als die günſtigere Faſſung für die Edelſteine des „Oberon“ ausweiſt, iſt ſie ſchließlich dem unausgetragenen Original dennoch vorzuziehen. Von zwei Übeln iſt ſie das kleinere. Den Bearbeitern iſt aus der Unzulänglichkeit ihres Werkes aber kein Vorwurf zu machen. Sie thaten, was ſie konnten, thaten es zur Hälfte mit feinem, klugem Sinn, aber ſie kämpften gegen Fehler, die nur nach der Methode des Doctor Eiſenbart curirt werden konnten. Wollte man ſie alle beſeitigen, dann fiele die ganze Oper; und trotz Allem und Allem: wer möchte ſie miſſen? Das einzige Lied der Meermädchen trägt auf ſeinem ſeligen Gewoge alle Zweifel von dannen.

# Anhang.

1) Auf Seite 59, 9. Zeile von unten ist statt „Admet" — „Herkules" zu lesen.

2) Auf Seite 208, 13. Zeile von unten steht irrthümlich statt „Iphigenie in Aulis": „Iphigenie auf Aulis."

3) Das Libretto der Righini'schen Oper, dessen auf Seite 171 Erwähnung geschieht, habe ich nun doch noch in der aus Otto Jahns Nachlaß in den Besitz des Herrn Prof. Friedrich Chrysander übergegangenen Abschrift durch die Güte des jetzigen Besitzers kennen gelernt. Es trägt den Titel »Il convitato di pietra ossia Il dissoluto Dramma tragicomico« und ist von Jahn vollkommen richtig gewürdigt.

4) Hinter die Jahreszahl 1787 auf Seite 171 unten ist ein Fragezeichen zu setzen, denn es giebt doch zu denken, daß Gazzanigas „Convitato" erst während des Carnevals des genannten Jahres zum ersten Male aufgeführt worden sein soll, während Mozarts „Don Juan", dem er ohne Zweifel als Vorbild gedient hat, am 29. October desselben Jahres in Prag seine erste Aufführung erlebte. Freilich ist dagegen anzuführen, daß ein Textbuch bald niedergeschrieben ist, vollends wenn es so stark mit fremdem Material arbeitet, und daß Mozart außerordentlich rasch schuf. Auch bringt man die Thatsache nicht aus der Welt, daß die in London gebrauchte Originalpartitur der Oper, die ich eingesehen, auf dem Titelblatte deutlich die Inschrift trägt »In Venezia. Nel nobil Teatro di S. Moisè Il Carnavale 1787«. Daß in einer Abschrift der Wiener Partitur, die mir ebenfalls vorgelegen hat, statt dessen 1781 gesetzt ist, finde ich nirgends genügend motivirt. Hier ist ein weites Feld für Deutungen, und es ließe sich u. A. annehmen, daß Mozart bereits einen großen Theil seines „Don Juan" componirt hatte, als er die Gazzaniga'sche Oper kennen lernte und sich von ihr nun für einige der noch uncomponirten Partien beeinflussen ließ. Man braucht diesen Einfluß nicht zu übertreiben, aber wegzuleugnen ist er noch weniger. Die Textbücher stimmen oft wörtlich überein, und wenn die Beispiele, in denen sich die Noten bei Mozart

und Gazzaniga ganz oder zum Theil decken, auch sehr gering sind, so sind sie doch in der Introduction und dem Finale vorhanden, und außer ihnen giebt es Scenen, deren bei Gazzaniga vorhandenes Schema bei Mozart wiederkehrt, obwohl keine Note mit der andern übereinstimmt. Dahin rechne ich z. B. die Einladung der Statue. Daß bei Mozart Alles unendlich viel größer und genialer ist, bedarf dabei keiner Worte. Wer mehr über die Gazzaniga-Frage zu wissen wünscht, findet es in der Allg. Musik-Zeitung, Jahrgang 1870 in Artikeln von Gugler und Chrysander, und Jahrgang 1878, Nr. 37, in einem den Componisten Francesco Antonio Urio behandelnden Aufsatz von Chrysander. Auch wäre nachzutragen, daß Herr M. Fürstenau ein vollständiges Textbuch der Gazzaniga'schen Oper (für Bologna) aufgefunden hat, das für die Beurtheilung jedoch nichts Neues bringt. Es befindet sich in der Dresdner öffentlichen Bibliothek. Hier muß das Thema damit verlassen werden. So lockend es ist, gehört es doch zu denjenigen, deren breitere Behandlung, wie ich in der Vorrede ausführte, in diesem Buche seinen Charakter verändern und seinem Zweck zuwiderlaufen würde.

5) Auf Seite 222 unten ist ein kleiner Irrthum zu verbessern. Nicht »Commendatore divo«, sondern »Gran Commendatore« nennt Leporello den Gouverneur in der Anrede an die »statua gentilissima«. Die Ausführungen werden dadurch natürlich nicht betroffen.

# Dramaturgie der Oper

von

Heinrich Bulthaupt.

---

Zweiter Band.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1887.

Entd Sta. Hall.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

# Inhalt.


| | Seite |
|---|---|
| V. Meyerbeer | 1 |
| VI. Richard Wagner | 33 |
| Rienzi | 35 |
| Der fliegende Holländer | 51 |
| Tannhäuſer | 82 |
| Lohengrin | 120 |
| Triſtan und Iſolde | 153 |
| Die Meiſterſinger von Nürnberg | 189 |
| Der Ring des Nibelungen | 225 |
| Parſifal | 291 |

# V.

# Meyerbeer.

# Meyerbeer.

Meyerbeer — der Name ſteht hier, um eine Gattung zu bezeichnen, die man die „große Oper“ des neunzehnten Jahrhunderts im Gegenſatz zur »opera seria« des achtzehnten nennen kann, und dieſe Gattung bedeutet eine der größten und zugleich glänzendſten künſtleriſchen Verirrungen. In Meyerbeer ſtellt ſich Alles auf die Spitze getrieben dar, was ſich in Italien und Frankreich, zum Theil auch in Deutſchland von der Wahrheit entfernte: das ſüße Geträller und der Coloraturunſinn der Oper Donizettis und Bellinis, (der nur mit ſeiner Norma kühn und ſtolz nach den Sternen griff), die Spektakelſucht der franzöſiſchen Dramatik, die grübleriſche Neigung der Deutſchen, die oft, anſtatt das Nächſte zu wählen, das Entlegenſte aufſucht, um ſich künſtleriſch zu äußern. Keinen Weg hat er unbetreten gelaſſen, der zum Erfolge führen könnte, und nach langem Taſten hat er ihn endlich gefunden. Der Eklekticismus war ſeine Loſung. Aus allen drei Ländern trug er das Effectvollſte heim, um ſeine buntſcheckigen, heißbegehrten Opern fertig zu ſtellen, und in allen drei Ländern, ja in der ganzen civiliſirten Welt hat er dafür den überſchwänglichſten Dank geerntet.

Hätte man als Biograph die Verdienſte des Jakob Liebmann Meyer Beer zu würdigen, dann hätte man das Allerbeſte von ihm zu ſagen, denn er war unfraglich ein ſcharfer Geiſt, eine feine,

liebenswürdige Natur und ein ungemein talentvoller Musiker, auf dessen Scheitel sich in geweihter Stunde sogar eine Feuerflocke des Genius niedersenkte — aber hier haben wir es nicht mit seinem Können, sondern mit seinem Schaffen zu thun, mit dem, was er dem Theater beschеert hat, und da würde es eine Versündigung an der Kunst sein, wenn man liebevoll verhüllen wollte, was nicht scharf genug gekennzeichnet werden kann: die innere Unlauterkeit und Unwahrheit seiner Kunst. Mit Carl Maria von Weber, der treu zu ihm hielt, hatte er den Unterricht des Abbé Vogler in Darmstadt genossen — ungleichere Schüler waren wohl nie beisammen — und in geistlicher und weltlicher Musik lange fruchtlos experimentirt, bis er nach dem peinlichen Durchfall seiner zweiactigen komischen Oper „Alimelek" im Wiener Kärnthnerthortheater nach Italien auswanderte, die contrapunktischen Sorgen und Plackereien abschüttelte und sich in die wohlige Gesangsluft Rossinis bis über die Ohren versenkte. Und bald schrieb er, anpassungsfähig und anempfindend wie er war, selbst im Stile Rossinis und componirte nach der alten Maestri Weise für Venedig, Turin, Mailand und Padua italienische Operntexte von Rossi und Metastasio, mit dem doch schon Gluck nichts mehr anzufangen gewußt hatte. Aber das Glück war ihm günstig, „Emma von Risburg", „Der Kreuzritter in Egypten" und wie ihre Geschwister alle hießen, gefielen, und als der gefeierte junge Componist im Sommer 1825 nach Berlin zurückkehrte, durfte er sich sagen, daß er in allen Fährlichkeiten der italienischen Oper bewandert sei. Carl Maria von Weber aber klagte bitter über den Verrath, den sein Jugendfreund an der Kunst seines Vaterlandes begangen.

Jetzt begann die Pariser Lehrzeit. Der „Kreuzfahrer" hatte an der Seine weitaus nicht so kräftig wie in der Lagunenstadt durchgeschlagen und es galt nun, die Munition zu verstärken und sich gegen alle Angriffe zu verschanzen. Von wem aber sollte er lernen? Der Stil Spontinis, der sich, nachdem auch er, dem es als Italiener allerdings nahe genug lag, mit dem unvermeidlichen Tropfen italienischen Oels gesalbt war, auf den Pfad der Nachfolge Glucks be-

geben hatte, war der ſeine nicht, und zudem war Spontinis Stern ſeit ſeiner Überſiedelung nach Berlin im Sinken. Er war nicht mehr modern. Gegen Cherubinis edle, etwas kühle Hoheit empfand er, noch voll von den Sinnenreizen der Muſik Roſſinis, eine erklärliche Abneigung, wie man ſie vor ſeinem Gewiſſen empfindet, der geiſtreiche, heitere Auber aber, dieſer echte und rechte Pariſer, der ſeine Vaterſtadt nie verlaſſen, konnte ihm von ſeinem Champagnerhumor nichts abgeben: das ſchwere Blut Meyerbeers widerſtand ihm und das Fiasco ſeines „Alimelek“ hatte ihn gewarnt. Nun hatte aber derſelbe leichtflüſſige Auber ſich mit ſeiner „Stummen von Portici“ nicht nur mitten auf den Marktplatz von Neapel, ſondern auf das Forum der Geſchichte begeben und gleichſam gegen ſeine eigene Natur ein Werk hervorgebracht, das man heute „actuell“ nennen würde, ein Werk, das der revolutionären Stimmung jener Zeit (es erſchien 1828) auf das Merkwürdigſte entgegenkam und in einigen großen Städten zu Beginn der dreißiger Jahre die Flammen des Aufruhrs ſogar direct entzündete. Es iſt voll Leben und Farbe, zwar ohne Tiefe und oft ſo obenhin, daß wir ſeine geſchichtliche Bedeutung nicht mehr recht verſtehen, aber doch keck und grell und vor allen Dingen auf einen Text gegründet, der an der Wirkung der Oper zum Wenigſten denſelben Antheil wie die Muſik hat. Dieſer Text aber, der dazu beigetragen hatte, ſeinen Componiſten mit einem Schlage weltberühmt zu machen, war von Scribe. Meyerbeer merkte auf dieſen Wink und bald kam ihm von Italien ein zweiter. Dort war ſogar Roſſini, unter deſſen Fahnen er ſeine erſten Triumphe erlebt, von ſeinem Pfühl aufgefahren und hatte, von der revolutionären Luft angeſteckt, ganz wie Auber contra naturam sui generis ein Werk großen Stils, den „Wilhelm Tell“ geſchrieben (1830), italieniſchen Wohllaut mit franzöſiſcher Dramatik und deutſcher Innigkeit verbindend, ſoweit er es vermochte: ein Werk, das den Höhepunkt ſeines Schaffens bezeichnete und ihm auch die Achtung der ernſteren Muſiker ſicherte, die ſich von ſeinen muſikaliſchen Schmeicheleien bis dahin nicht hatten bethören laſſen. Konnte Roſſini dies, der geborene Genußmenſch, warum ſollte es Meyerbeer nicht können? und warum

nicht mehr? mehr auch als der an sein Paris gekettete Auber? Diese Fährte mußte verfolgt werden. Zwar revolutionär brauchte das Sujet nicht gerade zu sein — das hätte anstoßen können, und es galt, sich alle Parteien zu sichern. Also ein Stoff, blendend und packend, bunt und frech. Aber Scribe mußte ihn schreiben. Und Scribe schrieb ihn und das Product, das er, seiner eleganten Lustspielvergangenheit zu Spott und Hohn, zu Tage förderte, war die Bearbeitung eines Romans aus dem fünfzehnten Jahrhundert, der die Fahrten des (historischen) Normannenherzogs Robert des Prächtigen zum Inhalt hatte (auch Raupach hatte ihn dramatisirt) und hieß: „Robert der Teufel".

Man erwäge einmal, was Alles in diesem Merlin-Stoffe verborgen liegt, um die ganze Kläglichkeit der Arbeit des Librettisten zu verstehen. Wie um den Sohn Gottes zu bekämpfen, greift der Geist der Verneinung zu dem Mittel des Himmels: auch er zeugt einen Sohn mit dem Erdenweibe, und nun können die Reiche des Lichtes und der Finsterniß den Kampf beginnen, wie es die Wotanssöhne und die bleichen Kinder des Alberich in Wagners „Ring des Nibelungen" thun. Zugegeben, daß die mittelalterliche Sage von einer Vertiefung des Stoffes auch nichts weiß — aber Sache des modernen Bearbeiters wäre es gewesen, frei schöpferisch auszugestalten, was ihm der Roman an die Hand gegeben, wenn ihm auch die gleiche dichterische Fähigkeit, wie sie Immermann (Merlin), Wagner (Kundry) und Andere besaßen, nicht zu Gebote stand. Aber was ist unter den Händen Scribes aus dem Stoff, den Delavigne Meyerbeer vorgeschlagen, geworden! Vom »diable« hat dieser Robert auch nicht den kleinsten wahrnehmbaren Tropfen Bluts in den Adern. Er ist nicht mehr und nicht weniger als ein eitler, launenhafter, vielleicht ein wenig heißblütiger Cavalier, der sich wie ein Schulknabe gängeln läßt. Seine Mutter liebt er, ja er besitzt sogar die moralische Stärke, ihren letzten Willen so lange ungelesen zu lassen, bis er desselben würdig geworden. Was ist daran teuflisch, was an dem ritterlichen Schutz, den er seiner Milchschwester Alice angedeihen läßt, was an der Gewinnung des magischen Zweiges nach der Bezauberung durch

die Nonnenoberin, die lange genug auf sich warten ließ, was an dem harmlosen Schrecken, den er der Prinzessin von Sicilien einjagt? Wer nimmt auch nur den geringsten Antheil an diesem haltlosen Patron, der sich zu guter Letzt von der braven Alice für den Himmel gewinnen läßt, nachdem er mit genauer Noth der Hölle entronnen, für die er sich so schlecht wie möglich qualificirt hätte? Dorthin hätte er gehört, wohin Dante die Elenden verweist, die weder gut noch böse, nichts ganz und alles halb sind. Was soll uns an ihn fesseln, was gewinnt, was interessirt für ihn? Und vor Allem: was ist auch nur musikalisch an ihm? An dieser ganzen Figur ist keine Fiber echt, weder Schmerz noch Liebe, weder Sehnsucht noch Rachbegier; was aber hat die Oper mit einem Subject zu schaffen, das dem Drama gerade so fern steht wie der Welt der Töne?

Also sind es vielleicht Himmel und Hölle selbst, die dem Stück seine dramatische und musikalische Signatur geben? Das wäre allerdings etwas: auf Engelsfittigen schwebt der Glaube herab und wider ihn zischt die Verdammniß und bleckt die Zähne. In diesen Gegensätzen läge ein großes, der Musik (weil der Phantasie und der Empfindung) nicht fremdes Element, wenn es auch für die Bühne kaum bezwingbar scheinen möchte. Aber die beiden Urmächte brauchten ja nicht in typischer Vertretung durch Gott und den Teufel selbst zu erscheinen: sie könnten unter den Menschen ihre Stellvertreter wählen, ein Ausweg, für den sich der Librettist denn ja auch entschieden hat. Das Testament der Mutter, von der einfachen, unschuldigen Alice verlesen, gilt für die Macht des Himmels, ihr gegenüber steht der Böse in Person, und wenn sie in der Schlußscene um die arme Seele des Helden ringen, dann regt sich (in dem schönen Terzett) wirklich etwas von den Schwingen guter und böser Geister. Aber wie ist doch Alles verwässert! Ist denn dieser Bertram wirklich der Fürst der Hölle? Ein sentimentaler, larmoyanter Teufel, der seinem Sohn alles Erdenglück vergällt, um ihn desto sichrer an sich zu schmieden, und der doch, anstatt sich uns nur ein einziges Mal als der leibhaftige Satan zu enthüllen, ein zärtliches Rühren für sein Kind fühlt, von dem er sich — der liebe Vater! — so ungern trennen möchte. Es

iſt der Gipfel der Albernheit. Darum ſchaudert uns auch nicht ein einziges Mal die Haut und nicht ein einziges Mal wird uns der Glaube geweckt. Selber alles Glaubens an ſeinen Stoff baar iſt der Componiſt an ihn herangetreten — wie vermag er ihn bei anderen zu erregen, da er ihn ſelbſt nicht beſitzt? Mit dem Glauben iſt aber auch der Romantik des Stoffes die Lebensader unterbunden. Es iſt eine Romantik ohne Flügel, ohne Glorienſchein und ohne Wunder, eine Romantik des Verſtandes, wie ſie den dreißiger Jahren entſprach: eine kalte, trockene Romantik. Noch klangen die Harfen nach, die Tieck, die Schlegel, Novalis, Fouqué angeſchlagen hatten und die auch Meyerbeer als ein Deutſcher und Carl Maria von Webers Freund und Studiengenoſſe vernommen — aber die Zeit, die mit ernſthaften, verzweifelt wirklichen Dingen zu thun hatte, lauſchte ihnen nur noch mit halbem Ohr und begann ſie zu verachten. Mit einem Male aber, ganz, mit Stumpf und Stiel läßt ſich eine ſolche Pflanze nicht ausrotten. Der Übergang ließ ihre Reſte noch beſtehen, trotzdem die praktiſchen, politiſchen und ſocialen Fragen, die Literatur und Kunſt alsbald zu beherrſchen begannen, mit ihnen nichts Geſcheidtes anzufangen wußten, und das Produkt jener Vermiſchung war eben der wunderliche Wechſelbalg von Phantaſtik und Wirklichkeit, der die dreißiger Jahre in Deutſchland und Frankreich kennzeichnet. Abenteuerliche Stoffe in abenteuerlicher Form, aber ohne den Glauben an die Königin „Aventiure". Das Bizarre und Verzerrte mußte die Stelle des Wunderbaren vertreten. Es war der zuſammengeſunkene, verrenkte König des Goethe'ſchen „Märchen". Auch Victor Hugo kann für dieſe Species der „realiſtiſchen" Romantik als Beiſpiel dienen und „Robert der Teufel" iſt eins ihrer ſchlimmſten Geſchöpfe. Bald vollzog ſich der Häutungsproceß denn auch vollſtändig. Die baare Wirklichkeit, hiſtoriſche, confeſſionelle und geſellſchaftliche Fragen forderten von der Kunſt gaſtliche Aufnahme und erhielten ſie. Selbſt die Muſik, die mit ihnen ihrer ganzen Natur nach nichts zu ſchaffen hat, mußte ſich mit ihnen befaſſen. Was Auber mit dem kühnen Wurf der „Stummen von Portici" angeregt, trug zehnfältig Frucht. Dort wurde die Frage, ob Republik ob

Königthum, die uralte Frage der Revolution, aufgeworfen, in Halévys „Jüdin“ (deren Libretto das unmusikalischeste der Welt ist, so daß man den Componisten füglich hochschätzen darf, der dem dürren Boden so manche schöne musikalische Blüthe entlockt hat) war es die Judenfrage — die „geschichtliche Oper“ war vorbereitet, und Meyerbeer sollte es sein, der sie ausbaute.

Wie ist nun der ungeheure Erfolg, den der „Robert“ errang (am 31. November 1831 wurde er in Paris zum ersten Male aufgeführt), zu erklären? Wohl nur historisch, denn sein absoluter künstlerischer Werth ist auch in Einzelheiten gering, und wo uns eine süße Melodie, eine kühne harmonische Wendung, ein überraschendes Klangcolorit gefangen nehmen möchte, da grinst uns sofort wieder das Gesicht des gemeinen Speculanten an und stößt uns ab. Die Kenner, die Gebildeten haben ihn darum auch sofort abgelehnt und nur die Menge ist ihm, diese aber auch in hellen Haufen, zugefallen. Aber auch diese zählt doch eine beträchtliche Zahl kluger Köpfe unter sich — womit wurden sie geblendet und betäubt? Meyerbeer wollte Allen Alles sein, er wollte Franzosen, Italiener und Deutsche zufriedenstellen, er nahm von dem Mantel jedes Landes einen Fetzen und diese Liebedienerei täuschte das Publikum so, daß es in dem heimatlosen Eklektiker den Universalgeist erblickte, der über die Ländergrenzen hinausragte, der das Geheimniß der Kunst erlauscht, die nicht den Nationen, sondern der Menschheit gehörte. Es war eine wunderliche Verwechslung, aber Meyerbeer hatte sie möglich gemacht, denn er hatte sich zwei mächtige Verbündete gesichert: die Mode und die Überraschung. Er hatte von den Italienern die sanfte Cantilene und den Bravourgesang entliehen, von den Franzosen die sensationelle Action, von den Deutschen etwas Waldduft und ländliche Unschuld; von der französischen Oper hatte er die energische Betheiligung der Chöre an der Handlung, die Traditionen des Ballets und der Maschinerien überkommen, aber auch die opera seria schimmerte noch aus den handlungslosen Acten, die der Prinzessin Isabella gehören, dem zweiten und vierten. Das Alles rührte er durcheinander, und da er im musikalischen Détail überaus sorglich war und das

Ohr durch nie vernommene Klangcombinationen reizte, da er die Italiener an Schärfe und Grellheit übertraf, ohne auf ihre Sangbarkeit zu verzichten (von der damaligen deutschen Capellmeisteroper langweiligen Angedenkens zu schweigen), so schlug er denn wirklich Rossini, Bellini und alle übrigen aus dem Felde und wurde der Held des Tages. Und heutzutage? Es giebt kaum einen Gebildeten mehr, der sich von diesem Sujet und dieser Musik ernstlich täuschen läßt — und doch schleppt sich die Oper immer noch über die Bühnen und auch durch die neuesten Musikgeschichten wälzt sie ihren Ruhm als Meyerbeers „frischestes und classischestes Werk". So lange kann der Schimmer der Neuheit vorhalten, das Ansehen der Mode! Innerlich haben sich Herzen und Sinne, auch der Mehrheit, dem Robert längst abgewandt — aber von dem Geschrei, das er vor mehr als fünfzig Jahren erregt, klingt immer noch ein Echo nach. Und doch hat Meyerbeer in den „Hugenotten" ein Werk geschaffen, das dem „Robert" als dramatisches Ganze weit überlegen und mit einigen genialen Einfällen und ganzen Sätzen begnadet ist, die für den Componisten auch nach Jahrhunderten noch Kunde geben werden. Dergleichen findet sich im ganzen „Robert" nicht einer, denn weder ist es die „Sicilienne", noch Alicens Romanze „Als ich die Normandie verlassen", noch der klanglich so scharf und interessant gewürzte Höllenwalzer, noch selbst die Beschwörung der Nonnen trotz der schweren düstern Wucht ihres Beginnes, der flatternden Seelen und der schlotternden Gebeine, die man während der Procession klappern zu hören glaubt. Wer leugnet, daß alles dies und noch vieles Andere im „Robert" mit Virtuosität dargestellt ist? Aber es dient dem Ungeschmack. Losgelöst vom Drama ist es musikalisch nicht werthvoll und groß genug, um uns durch sich selbst zu packen, und *mit* dem Drama wird es in den Ruin des Stoffes und seiner Behandlung hinabgezogen. Zudem sind solche musikalischen Illustrationen doch immer nur, wie Hebbel sagen würde, „Unterschönheiten" einer Oper. Weiß der Componist sie darzustellen, so darf man ihn um sein musikalisches Rüstzeug füglich beneiden — aber zuerst und vor Allem wollen wir die Sprache der Empfindung, der Leidenschaft von ihm

hören, und fehlt ihm diese, dann ist alle weitere Mühe der Über- Das ist es auch, was das Nonnenballet so widerwärtig [illegible]ter vielem möchte nicht so prüde sein, die Darstellung der Bethö Sorge für Menschen durch alle Künste der Verführung von der B[illegible]ner ewigen schlossen zu sehen, denn in ihr liegt ein starkes musik[illegible]er, diesem dramatisches Material. Nur müssen es die Wogen der L[illegible]äre darin der großen, fesselloſen, himmelstürmenden Leidenschaft sein, [illegible]folges glühen, wallen und über dem Haupt des Bedrängten zusam[illegible] noch schlagen, nur muß wider ihre Macht die Seele, die sich rein bewah[illegible]ber möchte, ächzen und stöhnen. Im „Robert" aber haben wir nur d[illegible] Eindruck der Gaukel- und Schmeichelkünste einer Dirne. Wir sehen ein wohlarrangirtes Tanzdivertissement, dessen Weisen den, der sich darauf versteht, prickeln und kitzeln mögen — aber unser Blut machen sie nicht erbeben und ihre Macht erkennen wir nicht an. Auch die Sünde muß ein Flammenmal tragen, wenn sie uns ergreifen soll — ein bischen Schminke thut es nicht. Alle Größe, alle Wahrhaftigkeit fehlt der Scene, und dabei ist von dem Widersinn noch nicht einmal geredet, daß an Stelle des Gesanges plötzlich die Pantomime tritt, als wären Robert und die Nonnenschemen mit Taubstummheit geschlagen. Das Wort, das gesungene Wort, ist das conventionelle Verständigungsmittel in der Oper, es müßte denn sein, daß die Personen aus irgend einem Grunde nicht reden könnten und dürften und statt ihrer das Orchester sprechen müßte. Es ist bereits davon die Rede gewesen, u. A. bei Betrachtung der „Entführung aus dem Serail", und bei den „Meistersingern von Nürnberg" ist darauf zurückzukommen. Die baare, wortlose Pantomime gehört in das Ballet, aber in das gesungene so wenig wie in das gesprochene Drama.

Jetzt ist im Grunde Jedermann von der Thorheit dieser Dinge überzeugt. Dazumal wurden sie nur für Wenige zum Stein des Anstoßes. Ja so fest hatte sich die Oper bei dem Publikum eingenistet, daß ihre ungleich bedeutendere Nachfolgerin Anfangs Mühe hatte, durchzudringen. Und doch sind die „Hugenotten" dem „Robert" weit überlegen, wenn auch sie leider an dem gemeinsamen Übel

aller Meyerbeerschen Werke, der künstlerischen Charakterlosigkeit, kranken.

Man hat, um eine Waffe gegen Meyerbeer in Händen zu haben, sehr oft auch Heine ohne Grund und Kenntniß als seinen Gegner bezeichnet. Aber das ist ein Irrthum. Er hat allerdings, mehr von persönlichen als von künstlerischen Trieben geleitet, den „Propheten" verhöhnt und den „Robert" unter allem Vorbehalt und mit allem Respekt ein „Meisterwerk der Zagheit" genannt — aber die „Hugenotten" hat er überschwenglich gepriesen. Mit ihnen habe Meyerbeer sich „sein unsterbliches Bürgerrecht in der ewigen Geisterstadt, im himmlischen Jerusalem der Kunst gewonnen." Nun verkenne wer mag die genialen Einzelheiten dieser Oper! Sie besitzt in jener Schwerterweihe des vierten Aktes trotz des allzu lyrischen und behaglichen Hauptmotivs „Wie sich die Sach' auch wende" einen Satz von hinreißendem Schwung, der in dem Gesang der Mönche und dem wilden Gehetze des Chors von Fanatismus glüht und von Blut trieft; sie besitzt ein Liebesduett von großer dramatischer Führung und in ihm ein Thema (die allbekannte Melodie in Ges-Dur) von einer so schwelgerisch-schönen Sinnlichkeit, daß man nicht ermüdet, es zu hören; sie verfügt ferner über eine Kunst, die Instrumente gleichsam als einzelne Persönlichkeiten in den Dienst der Charakteristik und der Melodie zu stellen, so daß beide mit dem Instrument (beispielsweise mit der Bratsche in Raouls Romanze im ersten Akt) zu stehen und zu fallen scheinen, die man billig bewundern darf — im Übrigen aber zwingt sie uns wieder nicht mehr als eine kalte Anerkennung einer in hundert Einzelheiten hervorspringenden geistreichen und schlauen Technik ab, die das Herz nicht erwärmt und gegen die sich oft sogar, wenn sich ihr ein ordinärer musikalischer Einfall verbündet, jede Fiber sträubt.

Zugegeben einmal, daß über die Gemeinheit oder die Keuschheit und den Adel eines musikalischen Motivs zu guter Letzt nur die Empfindung entscheidet, die unbeweisbar und darum auch unwiderleglich ist — aber es giebt auf künstlerischem Gebiet doch auch Dinge, über die unsere Vernunft zu Gericht sitzt, und so mag denn von solchen

zuerst die Rede sein. Heine hat Meyerbeer einen „Mann der Überzeugung" genannt und diese Überzeugung will er unter vielem Anderen in seinen unablässigen Änderungen, in seiner Sorge für eine möglichst glänzende Darstellung seiner Opern, in seiner ewigen Unruhe bei dem Einstudiren derselben, in seinem Kummer, diesem oder jenem möge sein Werk nicht gefallen, erblicken? Als wäre darin mehr als ein Anzeichen für Meyerbeers Verehrung des Erfolges und des Geschmacks der großen Masse zu erblicken! Ich gebe noch einmal alle Vorzüge der „Hugenotten" uneingeschränkt zu — aber sie sollen ein Werk der „Überzeugung" sein; und verlangt die Überzeugung nicht vor Allem Wahrheit? Wo war denn die Überzeugung, als Meyerbeer sich mit dem sonst so geistreichen und liebenswürdigen Scribe zur Schöpfung dieses Raoul vereinigte, dieses thörichtesten Zerrbildes des unerfahrenen Edelmannes aus der Provinz? Dieser Jüngling schwärmt im Feuer der ersten Liebe von seiner ungekannten Schönen, und als er sie, die edle Jungfrau, die ein aufgezwungenes Heirathsversprechen rückgängig machen will, mit ihrem Verlobten im Gespräch über eben diesen Punkt erblickt, genügt ihm der bloße Anblick dieses doch am hellen Tage und unter ganz unverdächtigen Umständen erfolgenden tête à tête, sie zu verwünschen und vor den Augen des ganzen Hofes wie eine gemeine Dirne von sich zu stoßen! Wo in aller Welt ist solche Handlungsweise erhört und möglich, ohne daß sie alsbald bereut oder von dem Autor selbst als die größte Dummheit und Schlechtigkeit gegeißelt würde? Das soll Wahrheit, das Überzeugung sein? Und was weiter? Raoul erfährt im dritten Akt, wie sehr er sich getäuscht, ein wie bitteres Unrecht er Valentinen zugefügt, und er sucht sie in später Abendstunde auf. Das ist begreiflich, und faßbar ist es auch, daß er sich den Armen der Liebe nicht zu entwinden vermag, trotz der nahe drohenden Gefahr — es ist faßbar, wenn es auch nicht eben groß ist. Aber die Kunst hat es nicht nur mit der Größe, sie hat es vor Allem mit der Wahrheit zu thun, und darum soll gegen jene Scene nicht das Mindeste eingewandt werden. Endlich aber hat Raoul sich doch losgerissen, er stürzt in die Wohnung des Admirals, wo soeben ein prächtiger Ball

gegeben wird (eine Scene, die heute längst von der Bühne verschwunden ist), um seine Glaubensgenossen zu warnen, und hinaus geht es in wilder Flucht. Nun aber treffen der alte Marcel, der verwundet ist, Raoul und Valentine aufs Neue zusammen, und was thun sie? Raoul, der doch „das ganze Unheil angerichtet", der durch seine rohe Weigerung, Valentinens Gatte zu werden (ein Streich, der fast an die Büberei des Claudio in „Viel Lärmen um Nichts" reicht), die Verschwörung veranlaßt und den Mordstreich auf das Haupt seiner Brüder gelenkt — Raoul thut jetzt nicht das Mindeste zu ihrer Vertheidigung. Er hält es sogar für angebracht, sich während der Gräuel der Bartholomäusnacht mit seiner Valentine trauen zu lassen, die in dem allgemeinen Tumult der Sinne Überlegung genug findet, in dem lutherischen Glauben das einzige Heil zu erblicken, und schleunigst zum Hugenottenthum übertritt, das bei Scribe und Meyerbeer nun einmal mit dem Lutherthum auf eins hinausläuft. Der alte Marcel, dieser Allerweltsgreis, fühlt sich priesterlich angeweht und himmlisch erleuchtet und die Trauungsfarce findet wirklich statt. Das soll Wahrheit und Überzeugung sein? Das ist die albernste Zaghaftigkeit und das raffinirteste Haschen nach dem Effect zugleich. Wo schlagen die liebenden Herzen, die, bevor sie mit einander sterben, noch darnach begehren, sich copuliren zu lassen und Glaubensdifferenzen so knifflicher Art zu beseitigen, die die Theologen selbst nicht recht zu erklären wissen? Der Frau und dem alten Thoren von Diener, Soldaten und Haushofmeister möchte man diese schwärmerische Dummheit noch zutrauen. Aber auf welches Niveau sinkt der junge Ritter, der, während rings um ihn die Gewehre knattern und die Flammen aus den Dächern schlagen, das Schwert in der Scheide, diese langwierige Ceremonie über sich ergehen läßt?

Es ließen sich noch mehr Geschichten von diesem Werk der Überzeugung erzählen. Entspricht es der „Wahrheit", daß der alte lutherische Haudegen im ersten Akt in das Bankett der Cavaliere eindringt und, während sie tafeln, seinen asketischen Gesang erhebt? Hätte der edle Graf von Nevers ihm nicht kurzweg die Thür zeigen müssen? Und ist nicht auch das sogenannte Hugenottenlied, das die

Zecher mit viel zu gutmüthigem Spott aufnehmen, eine schreiende Beleidigung des Wirths und der Genossen seines jungen Herrn und dieses selbst? Entspricht es vollends der Wahrheit, daß die Königin von Frankreich und Navarra in demselben Park, wo ihre Hofdamen baden, den Adel des Landes in Audienz empfängt? Man vergegenwärtige sich doch einmal die Situation. Der Garten ist aller Welt offen. Eine Treppe führt aus ihm unmittelbar in den Palast. Von dort kommt der Page mit seinen wiederholten Meldungen. Dieser halbwüchsige Jüngling, der doch kein Kind mehr ist, geht ungenirt ab und zu. Und Angesichts dieser Lage können sich die königlichen Frauen „auf weichem Moos entkleiden", wie es in der Castelli'schen Übersetzung des Scribeschen Textes heißt, und sich in die Wellen tauchen? Das widerspricht nicht nur der Wahrheit — das steht auch in schreiendem Conflict mit der Schicklichkeit! Das ist ein Beweis der verlogenen Lüsternheit, über die Robert Schumann so empört war. Wie konnte der gesunden Vernunft und aller Scham auf diese Weise Hohn gesprochen werden? Am Hofe Margarethens von Valois herrschten gewiß nicht die keuschesten Sitten — aber selbst im Königreich von Golkonda badet eine Königin sich mit ihren Damen nicht unter freiem Himmel in demselben Park, wohin sie zur nämlichen Zeit einen Ritter (Raoul) und bald darauf „alle Edeln des Landes" zum Abschluß eines allgemeinen Religionsfriedens bestellt hat. Daß zu diesem auch der alte Marcel, der dort nicht das Mindeste verloren hat, erscheint und lustig mitschwört (im Soloquartett und im Chor), der gemeine Soldat unter den Rittern, soll nur beiläufig erwähnt werden. Unter allem Widersinn fällt dergleichen kaum mehr auf. Marcel hat nun einmal das Vorrecht der tölpelhaften Aufdringlichkeit. Weiß er doch auch im dritten Akt davon zu singen, daß er und sein Herr in Paris eingezogen seien, nicht allein, denn (fügt er hinzu): „Mit ihm die Königin. Alle drei haben wir die Touraine verlassen —" und so weiter. Als wäre die Monarchin nur so eine Art Anhängsel. Und dies „Alle drei!" Tous les trois! Marcel, Raoul und Margarethe von Valois!

Wie diese Unanständigkeiten und Albernheiten möglich waren?

Weil das ganze Werk, weit davon entfernt, eine Schöpfung der Überzeugung zu sein, die zuerst und vor Allem der Wahrheit diente, im Gegentheil ganz wie der „Robert" gar nicht mit der Prätension auftrat, für baare Münze genommen zu werden. Es wahrte sich einen gewissen oberflächlichen Schein der Möglichkeit und dachte im Übrigen nur daran, den Sinnen zu schmeicheln und dem großen Haufen Unterhaltung auf Unterhaltung aufzutischen. Konnte diese durch starke Contraste gepfeffert und durch Pikanterien gewürzt werden — desto besser! Im Übrigen sprach schon die Art der Darstellung und Inscenirung der Oper gegen den Gedanken, sie wolle ein künstlerisches Abbild der Wahrheit sein. Hätte man sie wirklich wahrheitsgetreu wiedergegeben und all ihre Mängel in das rechte Licht gerückt — das Publikum wäre sicherlich weniger gutmüthig auch auf den größten Unsinn eingegangen. So aber ließ es das Nachdenken zu Hause und gab sich gedankenlos der bloßen Zerstreuung hin. Was hätten zum Beispiel unsere Frauen gesagt, wenn die Badescene, selbst mit der größten Decenz, annähernd wahrheitsgetreu ausgeführt worden wäre, wenn also die Hofdamen wirklich nach einer entsprechenden Einschränkung ihrer Toilette ins Wasser gestiegen wären? Sie hätten Ach! und Weh! geschrieen. Das aber wollte weder Scribe noch Meyerbeer noch der Director und Regisseur der großen Oper in Paris. So wurde denn die Unschicklichkeit in ein faltenreiches und verwirrendes Gewand gehüllt. Es erschienen weißgekleidete Mädchen und tanzten ein Ballet mit sogenannten „Shawl-Gruppirungen", andere machten sich im Wasser zu schaffen. Sie neigten und beugten sich, so daß man sie für Nymphen hätte halten können, zogen weiße durchsichtige Tücher hin und her, als spülten sie Wäsche, und dazu rieselte das Cello, als schauderte die Haut unter dem abfließenden Wasser wollüstig zusammen und die Damen sangen ihr Lied dazu. Und dies hehre Vorbild verbreitete sich von Paris aus über alle Bühnen der Welt und heute sieht man diese Posse noch ganz in derselben Weise dargestellt, wie am 29. Februar 1836. Wäre es dem Schöpfer der Hugenotten um seine Überzeugung, um Wahrheit zu thun gewesen — wie hätte er dann

nicht darauf dringen sollen, daß der Augenblick, in welchem Raoul erfährt, wie sehr er sich in Valentinen getäuscht und daß sie den Grafen Nevers nur aufgesucht, um von ihm den Verzicht auf ihre Hand zu erbitten, mit aller dramatischen Schärfe in die Erscheinung träte? Statt dessen huschte der Regisseur und der Darsteller über diesen wichtigen Moment ganz so eilfertig hinweg, wie es der Componist und sein Dichter gethan, ja, man rechnete es dem berühmten Sänger Roger als ein besonderes Verdienst an, daß er ausnahmsweise bei der Kunde von Valentinens Gesinnung eine furchtbare Erschütterung verrathen habe — was sich doch ganz von selbst hätte verstehen sollen. Aber so wenig hatten die Heldentenöre Lust, in diesem übertünchten Grabe Leben zu suchen, daß sie es vorzogen, nach dem Empfang der Nachricht (im dritten Akt) spornstreichs die Bühne zu verlassen, was denn freilich das Bequemste war. Es verfiel eben Alles in diesem „Werk der Überzeugung" der Lüge, die es beherrscht. Wenn z. B. die Zigeuner ihr Ballet tanzen, scheint uns ihr plötzliches Erscheinen jeder Begründung zu entbehren. (NB. Ein dem Tanz voraufgehendes Lied zweier Wahrsagerinnen pflegt auf den deutschen Theatern auszufallen.) Und doch ist es gar kein übler Gedanke, daß zwischen die erregten Volkshaufen der schwarzbraune Trupp stürzt, der die Gemüther einstweilen beschwichtigt und die Neugier und Schaulust auf sich lenkt. Aber wie kann man bei dem Stand unseres Ballets auch nur eine Ahnung davon bekommen, daß der Vorgang so gemeint ist? Der geschniegelte Ballettänzer macht seine Pirouetten, Tänzerinnen, deren ganzes Zigeunerthum in einer schwarzrothgoldenen Borte am weißen Gazekleide besteht, lächeln und stellen sich auf die Fußspitzen. Es ist eben ein Ballet, bestimmt, das Publikum zu unterhalten: von einer Bande aus der Pußta, die den Parisern ihre Künste zeigt, bekommen wir auch nicht die schwächste Vorstellung. Und so geht es fort, und heutzutage finden die Opernregisseure es ganz in der Ordnung, daß Marcel seine Pfleglinge auf einem riesigen freien, menschenleeren Platz Angesichts des brennenden Louvre traut. Und das während des Gemetzels der Bluthochzeit!

Das sei Alles unter schuldiger Anerkennung der Schönheiten

des Werkes gesagt! Aber wie stehen auch sie inmitten des hohlsten Flitters, der pöbelhaftesten musikalischen Gedanken! So eben hat sich eine melodische Phrase in unser Ohr geschmeichelt und wir glauben den Pulsschlag eines Menschen zu spüren, dann rasselt plötzlich eine Passage herunter und wir hören nichts als das Schnarren des Automaten. Neben der verständigst declamirten Wendung findet sich einer jener nur bei Meyerbeer zu findenden rapiden Rhythmen, die den Eindruck machen, als wolle der Sänger Versäumnisse einbringen, weil Zeit Geld sei. Einer der Edelleute hat im ersten Act seinem Bedürfniß nach Nahrung durch die Frage Ausdruck zu geben, warum die Gesellschaft noch nicht zur Tafel gehe — und nun höre man, wie das componirt ist! Dies Verschleudern der Worte kann man an anderer Stelle auch in ausgeführten Sätzen finden, und Raimbeauts Lied („Entfliehet schnell") und die Arie der Fides („Wirf deines Lichts") sind nur einige Beispiele für viele. Und wer für die Niedrigkeit der Melodienbildung in den Chören des ersten Actes, deren Einsatz mit einer wohl geplanten Entsagung, dem trockenen Verweilen auf einem einzigen Ton, mundgerecht gemacht werden soll, kein Gefühl hat, wer die Stelle in dem so graziös beginnenden Solo der Königin während ihres Duetts mit Raoul („Wär ich so wie andre Frauen"), die Stelle „Nicht wie andre Frauen darf ich ihm vertrauen" nicht widerwärtig findet, dem ist nicht zu helfen und der fühlt wohl auch nicht, wie süß Zerlinens Schmeicheleien, wie voll von Liebe Elvirens Klagen sind, wie himmlisch Leonorens Arie „Komm Hoffnung"! Aber es ist Schade, ewig Schade gerade um dies Werk, das die Größe und Originalität der Begabung Meyerbeers wie kein anderes darthut und das ihn nicht nur in der Sprache höfischer Galanterie, sondern auch in der echteren der Leidenschaft des Herzens so wohl bewandert zeigt. Aber die Höhe des vierten Actes hat er nirgends wiedererklommen und überall trübt ihm die Berechnung und die abgöttische Verehrung der großen Masse das castalische Gewässer. Und auch das leugne ich, daß uns, wie Heine glaubt, aus Meyerbeers Musik „ungeheure Schmerzen entgegenseufzen und -schluchzen", die der Maestro selbst im tiefsten Innern

erfahren haben soll. „Denn was er nicht selber empfindet, kann der Musiker nicht so gewaltig, nicht so erschütternd aussprechen.“ Ich habe von diesen „ungeheuren Schmerzen“ in den „Hugenotten“ nichts gespürt. Heine hat zwar ganz richtig gehört, wenn er in der Gartenscene des zweiten Actes „mehr die Sehnsucht nach der Heiterkeit als die Heiterkeit selbst“ wahrgenommen, aber das sagt uns nur, daß dem Componisten die naive, silberhelle Fröhlichkeit eben so fern ist wie der tiefe, alle Gründe des Herzens aufwühlende Schmerz. Ganz richtig! Es ist die Sehnsucht nach der Heiterkeit, das Empfinden eines Mangels, den nichts, auch das feinste Raffinement, die schlaueste Technik nicht ersetzt. Und die Erkenntniß dieses Defects erzeugt bei feiner gearteten Naturen, wie es Meyerbeer war, gar leicht jene elegische Stimmung, die bei den Juden nicht selten ist. Auf gutherzige, liebevolle Menschen wirkt sie rührend. Dieser elegische Flor liegt über dem Garten der Königin und durch das Orchester, das uns die Reize des höfischen Idylls malt, rauscht der Klang der Harfe, die an den Weiden des Wassers von Babel aufgehangen war. Will man das Schmerz nennen, so thut man nicht Unrecht, aber ein „ungeheurer Schmerz“ ist es nicht. Wohl vermag Meyerbeer den Ton des Düstren und des Fanatismus zu treffen: in der Nonnenbeschwörung im „Robert“, in der Schwerterweihe, in dem wilden Getöse des Blechkörpers im letzten Act der Hugenotten, in der Einführung der Wiedertäufer und der Volkserhebung im Propheten. Aber das große, selbstvergessene Leid kennt er nicht. Das weiß nichts von der Welt und dem Publikum, von Beifall und Lorbeerkränzen. Das ist todesmuthig und singt allen Menschen zum Trotz. Hätte er es gekannt, er würde weder die Gnadenarie noch das Duett der Fides und Bertha componirt haben; er hätte alle Flammen der Leidenschaft wüthen lassen, aber er wäre niemals lüstern und gemein geworden.

Und doch hat Meyerbeer trotz all seiner Verirrung, trotz all seines undeutschen Wesens, trotz seines Kosmopolitismus der Oper einen neuen Anstoß gegeben und wenn auch nur durch seine charakteristische Behandlung auch des winzigsten Détails und der Instrumen-

tation das Wagner'sche Musikdrama vorbereiten helfen. Nur davon mag ich nichts hören, daß dies auch Scribe gethan, und immer bleibe ich dabei, daß auch Meyerbeers Einfluß nur ein äußerlicher gewesen ist. Weil der Geist dieser Werke ein unkünstlerischer und unwahrer war, konnte von einer tieferen Wirkung schon keine Rede sein. Wenn aber Liszt in der „Neuen Zeitschrift für Musik" die Ansicht äußert, seit „Robert dem Teufel" habe eine neue Periode in der Conception von Opernsujets die alte vollständig ersetzt, und wenn Franz Brendel in seiner „Geschichte der Musik" den Satz aufstellt: „Scribe machte als Hauptsache geltend, was immer nur als Nebensache behandelt worden war. Die Pracht der Decorationen, der Luxus der scenischen Einrichtung, die glänzenden Ballete, die gesammte Maschinerie hörten auf, nur eine Zugabe zu sein, sie wurden integrirende Bestandtheile, indem sie dazu dienten, die Wichtigkeit zu erhöhen. Die Situation trat an die Stelle bloßen Gefühlsausdrucks in der früheren Oper" — so lehne ich mich lebhaft dagegen auf. Die decorativen Mittel waren längst vor Scribe schon durch Lully, Rameau, Gluck sinnvoll in den Dienst der Oper gestellt, und Carl Maria von Weber hat den Gedanken eines Gesammtkunstwerkes geäußert, von dem Scribe sich nichts träumen ließ. Ja, diese Männer und Andere vor und nach ihnen haben gethan, was Scribe und Meyerbeer eben nicht thaten: sie schufen wirklich zu der musikalischen Stimmung, die die Handlung erzeugte, auch das äußere Bild. Meyerbeer und Scribe aber zogen die Decoration nur herbei, um einen äußeren Effect mehr zu schaffen. Wenn diese es zur „Hauptsache" machten, so geschah es nur in dem angedeuteten Sinne, und ich vermag nicht, mit Brendel, der sonst übrigens kein Freund Meyerbeers ist, darin einen „Fortschritt, was die dichterische Unterlage betrifft" zu erblicken. Die Opern Glucks, der Fidelio und Don Juan, die Opern Webers ruhen auf ungleich besserem Grunde und die Musik ihrer Meister ist so herrlich, daß sie keiner tanzenden Nonnen, keiner elektrischen Sonne und keines Manzanillobaums bedarf. Wenn aber Brendel in seiner theoretisirenden Art darin, daß die französische Oper „den Schauplatz der Weltgeschichte betreten", eine höhere Stufe ihrer Entwicklung und

einen Schritt vorwärts zum Ideal erblickt, dann ist er in einem seltsamen Irrthum befangen. Was weiß die Musik von der Weltgeschichte? Höchstens so viel, als die Empfindung auch in den Geschicken der Völker mitspielt. Das war eben die Verkennung der Grenzen der Musik, daß man ihr culturhistorische Schilderungen aufbürdete und sie Wege der Intrigue gehen ließ, die ihrem innersten Wesen zuwiderliefen. Das war die Wiederkehr des „staats- und modegesetzlichen Wirrwarrs" (um die von Richard Wagner herrührende Bezeichnung zu gebrauchen), gegen die sich Gluck bereits gewendet hatte. Schon in der alten opera seria hatte die Politik ihre Rolle gespielt. Aber sie war nichts als leerer Schall, man ignorirte sie, wie man alles Charakteristische ignorirte; man gab einem Liebhaber den Namen Alexander, Hannibal, Titus und behandelte das für das Verständniß der Intrigue Unerläßliche im ausdruckslosen Secco-Recitativ. Im Übrigen ließ man die Theaterfiguren lieben und vor Allem singen. Da brachte nun Meyerbeer allerdings mehr. Er wollte charakteristisch sein, durchaus, um jeden Preis, und mit unerhörten Mitteln suchte er das musikalisch Undarstellbare dennoch zu bezwingen, ohne gewahr zu werden, daß die Componisten der veralteten italienischen Schablone, so hohl und leer sie war, mit ihr principiell dennoch das Richtigere getroffen hatten. Sie machten eben nicht einmal den Versuch, die Musik Dinge künden zu lassen, von denen ihre Seele nichts weiß. Man höre doch die Staatsrathsitzung in der „Afrikanerin", welch' unpolitisches und unmusikalisches Geplapper, wenn man von dem Chor der Priester absieht! man höre die lächerlich verbindliche Phrase, zu der u. A. Dom Pedro die Worte „Der König, der lange regiere" singt, das fade Getön der Zwiesprach, die Vasco de Gama und Pedro in der Cajüte über den Curs des Schiffes führen. Es ist das alte Dilemma. Zwingt man die Musik, sich über solche Dinge zu verbreiten, dann wird sie entweder unwahr oder unmusikalisch. Ist nicht auch die Anrede der Königin von Frankreich an ihre Ritter und der Gesang an die Eintracht lyrischer als es die Politik erlaubt? Es sind eben grundverschiedene Welten. An anderer Stelle trifft zwar Meyerbeer das Situationscolorit vortrefflich, auch wenn seine

Stoffe nicht eigentlich musikalisch sind, aber dem Würfelspiel im „Robert", dem Wiedertäufertrio, dem Frostschauer des Corentin in der „Dinorah" bringt man doch nicht mehr als höchstens ein kaltes Staunen entgegen. Um die überraschendsten Klangeffecte hat Meyerbeer die Oper bereichert, aber sie sind zum größten Theil mit der Wahrheit und der herzbewegenden Wirkung der Musik erkauft. Man sollte darum wohl auf der Hut sein, einen Fortschritt darin zu erblicken, daß die Situation „an die Stelle bloßen Gefühlsausdrucks in der früheren Oper" trat. Was kennt denn die Musik Höheres und Eigneres als den Ausdruck des Gefühls? Es giebt wohl auch musikalische Situationen — gewiß! musikalische Grundstimmungen — gewiß! Die ganze weite Natur ist musikalisch, aber sie ist es, weil wir Menschen unsere Stimmung, unsere Empfindung in sie hineinlegen, in den Wald, den melancholischen Weiher, in die hellbeschienene Frühlingslandschaft, in die schweigende glühende Wüste. Solche wahrhaft musikalische Stimmungsbilder finden sich aber bei Meyerbeer fast nie — vielleicht nur, weil er ihrer nicht mächtig war.

Wer die Musik, die berufene Dolmetscherin des Gefühls, zu anderen, zu falschen Worten zwingt, der thut es nur, weil er ihre schönste Sprache nicht zu reden vermag. Daher denn bei Meyerbeer jene raffinirten Schilderungen äußerer, unmusikalischer Dinge. Und wüßte man es nicht schon daraus, man erführe es aus seinem kläglichen Versagen, wenn es einmal gilt, das Herz sprechen zu lassen, aus seiner seltsamen Vorliebe für herzquälende, gefühlverletzende Grausamkeiten. Wie müßte uns die Gnadenarie der Isabella rühren können, wenn ihr stofflicher Inhalt nur halbwegs erschöpft wäre! Aber es bleibt bei einer bestechenden Melodik und einem Ausspielen starker Trümpfe, denen ein ganzes Passagenwerk nachstürzt. Die sinnliche Leidenschaft zwar steht Meyerbeer bis zu einem gewissen Grade zu Gebote (bewunderungswürdig sogar in dem immer wieder zu nennenden Duett der „Hugenotten"), aber der Aufruhr des Blutes ist nicht die holde Regung des Herzens, das in seiner stillen Tiefe eine Welt von Himmelsglanz und Erdenwärme aufgesogen und sie aus feuchten Augen zurückstrahlt und mit weicher Lippe verkündet,

die schwesterliche Liebe Iphigeniens, die Gattenliebe der Leonore, die bräutliche Liebe Agathens. Auch ein kalter Mensch kann erglühen, aber er erhitzt nur sich — er erwärmt nicht auch andere. Einmal im „Propheten", möchte es scheinen, als quölle ein warmer Blutstropfen hervor: in der Scene, da der Sohn um der Mutter willen die Geliebte geopfert und jene nun überfließt von Worten des Segens. Hier mag dem Componisten, der im Leben ein so trefflicher Mensch gewesen, die eigene Mutter vor Augen gestanden haben, jene glückliche Frau, die Heine mit der Mutter des heiligen Borromeo vergleicht, die ihren Sohn noch bei Lebzeiten canonisirt sah. Und wirklich greift er uns in einigen Takten ans Herz. Aber dann kommt eine Cadenz — und es ist vorbei. Nein doch: im Grunde hat es nie recht begonnen, denn der ganze Auftritt ist doch von aller Wahrheit wiederum weit entfernt. Johann von Leiden ist vor die barbarische Alternative gestellt worden, entweder die Mutter sterben zu sehen oder seine Braut der Lust des Grafen Oberthal zu überantworten: eine schauderhafte Wahl. Er entscheidet für das Letzte — aber mit welchem Herzen! Wenn er es überhaupt vermochte, genügte es da, ein paar Thränen zu vergießen? Und konnte die Mutter, die doch wissen mußte, was dem unglücklichen Mädchen droht und wie sehr ihr Sohn unter dem Entsetzlichen leidet, ihn um dieses erzwungenen Opfers willen salbungsvoll, predigerhaft segnen? Ist dies echtes Gefühl, wahres Mitleid? Ich meine, nur ein fassungsloser, verworrener Jammer wäre hier der einzig richtige Ausdruck gewesen, und wenn die Musik keine Töne für ihn finden konnte — nun, dann hätte die ganze martervolle Scene überhaupt ungeschrieben bleiben müssen. Wäre die Empfindung wirklich echt gewesen — schwerlich hätte Meyerbeer dann auch der Fides das wahnwitzige Duett mit der wiedererstandenen Schwiegertochter geben können, in dessen knarrendem Figurenwerk jedes Gefühl zerbricht. Jene Scene in der Kirche aber: ist sie nicht der Höhepunkt der Roheit? Die Mutter erblickt ihren Sohn in Münster als Propheten, die Krone auf dem Haupt, ihn, den die Gläubigen soeben noch als Gottes Sohn, „vom Weibe nicht geboren" gepriesen haben — und er verleugnet sie. Als

könnte er sie mit der Macht seines Blickes bändigen, sieht er sie durchdringend an und zwingt sie mit dieser Komödie der Mystik auf die Knie, während er sie heimlich auf die Stirne küßt. Er läßt die Schwerter auf seine Brust zücken und verlangt von der Mutter den Widerruf, den sie natürlich leistet, um ihr Kind nicht blutend zu ihren Füßen zusammenbrechen zu sehen. Jetzt sind Johann und Fides quitt, das Volk hat seinen Propheten wieder und wir — das Gefühl bodenloser Verachtung für den Helden, der so wider alles ästhetische Recht in den Mittelpunkt eines Dramas gestellt ist, und den alle Reue und die Pulverexplosion im Schlußakt von seiner Schurkerei nicht reinigen. Und die Autoren, die sich vermaßen, uns mit diesem Gaukelspiel, das uns anekelt, zu rühren und zu erschüttern? Man würde ihnen das Ballet auf dem Eise und den übrigen Effecttrödel der Oper gern nachsehen, wenn sie uns mit jenem Greuel verschont hätten. Er genügt, uns für alle Schönheiten der Partitur, selbst für das würdige Bettlerlied taub zu machen. Daß es an packender Rhythmik, an einschmeichelnden Melodien bald französischen, bald italienischen Charakters auch im „Propheten" nicht fehlt, soll dabei immerhin als ganz selbstverständlich vorausgesetzt werden. Genügten sie nur, das Kunstgefühl zu ersättigen!

Darum war es auch schließlich vergebliche Liebesmühe, daß sich Meyerbeer, der schon vor dem Propheten, der 1848 „nach Nöthen lang und schwer" beendet war, eine preußische Festoper „Das Feldlager in Schlesien" componirt hatte, in welcher der alte Fritz hinter der Scene die Flöte spielt (sie wurde später russischen Verhältnissen angepaßt und nannte sich seit 1854 in ihrer Umgestaltung „Der Nordstern"), ein Libretto wählte, das alles äußeren Gepränges entbehrt. Er wollte den Beweis liefern, daß es seine Kunst und nicht ihre glänzende Umhüllung gewesen, kraft deren er gesiegt, und „Dinorah" sollte dafür zeugen. Sie that es nur halb. Die goldschillernden Gewänder hatte er seiner Muse zwar abgestreift, aber statt des todten Steines, dessen Besitz Reichthum und Ehren auf das Haupt dessen häuft, der sich dem Bösen verschrieben, hatte er ihr kein warmes, pochendes Herz in die Brust setzen können. Ein

Zufall machte mich mit dem Werk erst lange nach seinem Erscheinen. und zwar in Italien, bekannt; dort, nach all den Lucrezien, Lucien und Somnambulas fesselte mich seine subtile Gedankenarbeit, und als sich nach jedem Akt ein minutenlanger Applaus erhob, empfand ich eine Art Stolz darüber, daß Meyerbeer am 5. September 1791 in der jetzigen Hauptstadt des deutschen Reiches geboren worden. Aber die Freude verflog bald. Zwar musikalische Finessen, geistreiche Klangmischungen finden sich genug darin, der Chor an die heilige Jungfrau, der der armen Verrückten das Gedächtniß wiedergiebt, ist vortrefflich und das Quartett nach der Gewitternacht ist gar schön. Aber wo ist der Humor, wo die ländliche Einfalt? Wer einen Schattentanz wie den der Dinorah componirte, der durfte freilich nichts dagegen einwenden, wenn die Darstellerinnen der Heldin, des armen irrgewordenen bretonischen Landmädchens, das ein Jahr lang mit ihrer Ziege herumstreift, in den großen Opernhäusern in Paris, Wien und Berlin mit kostbaren Ohrgehängen, einer Diamantbroche, eleganten braungoldenen Stiefelchen und im sammetbesetzten Atlaskleide erschienen, die weiße Ziege, die hinter einer solchen Salon-Irren eine doppelte Verirrung war, hinter sich. Und das ist das A und O des Ganzen. Man nahm die Kunst nicht ernsthaft, weder Meyerbeer, noch seine Librettisten, noch Regisseure und Schauspieler. Darum war es schließlich auch ganz einerlei, ob ihm die Herren Barbier und Carré den Text gaben, oder Scribe, mit dem er so oft gesiegt, aus dessen Händen er schon im Jahre 1843 das Buch zur „Afrikanerin" empfangen hatte. Es war Meyerbeers letztes und — das alte Lied. Viel Glanz und Schwung und ein ergreifender Sterbegesang der armen Selica — aber alles Andere gleißend und leer. Das Libretto trägt die Schuld — wenden vielleicht Einige ein, die an Meyerbeers Unsterblichkeit zu glauben nicht ermüden können; aber wir wissen, daß das nicht der Fall ist. Zwar dies Libretto war besonders buntscheckig und der Held besonders unmännlich — aber wer hat nach dieser Waare Verlangen getragen? wer hat den feinen, klugen Scribe auf diese Wege der Unnatur verlockt? Immer doch Meyerbeer selbst. „Es herrscht Ministerverantwortlichkeit" —

drückt das einer der Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik", Waldbrühl, in einem Aufsatz über die „Hugenotten" aus (1839, Nr. 17) — ich möchte noch weiter gehen und sagen: der Tonsetzer ist der Monarch, der Librettist der Minister; dieser führte aus, was jener gebot, und auf jenen fällt die schwerere Last der Verantwortung.

Wie kommt es nun, daß sich diese Opern und andere ihres Schlages immer noch auf den Bühnen halten, trotz der wachsenden Abneigung der Gebildeten, trotz der mächtigen Einflüsse Wagners, der täglich neuen Boden gewinnt? Wer die Entwicklung der Oper mit offnen Sinnen verfolgt hat, muß doch erkannt haben, daß sich im Gefühl auch des großen Publikums eine Entfremdung von Meyerbeer und der großen Oper vollzieht, die, richtig gefördert, allmählich zur Trennung führen müßte. Aber der kosmopolitische Sinn der Deutschen ist immer noch zu mächtig und die musikalische Unbildung und Gedankenlosigkeit wird zu allen Zeiten ihre Jünger ins Theater senden, die der Gnadenarie und dem Schattenwalzer zujauchzen — und der Beifallslärmen, den diese tüchtige Minorität zu vollführen vermag, hält die Directionen davon zurück, mit dem Vergangenen zu brechen. Hier liegt einer der schwersten Schäden unseres deutschen Theaterwesens. Wir haben auf unseren Bühnen seit einem Jahrhundert und länger Alles willkommen geheißen, was den Ohren gefiel, stamme es, woher es wolle, und nun hat sich dies alte Eisen bergehoch aufgethürmt und wahllos hängen in den Repertoires die schartigsten Schwerter neben den blitzendsten Klingen. In Deutschland giebt man nicht nur Gluck, Mozart und Beethoven, Weber, Marschner und Wagner, man singt auch Cherubini und Méhul [Ehre den trefflichen Meistern], Rossini, Meyerbeer und Halévy, man hält es für eine heilige Pflicht, Herolds „Zampa" nicht ganz vom Repertoire verschwinden zu lassen, geschweige denn Adams „Postillon von Lonjumeau", Donizetti, Bellini und Verdi werden neben Kreutzer und Lortzing aufgeführt, kurz, es ist ein Wirrwarr, von dem man auf den Bühnen anderer Länder schlechterdings keine Vorstellung hat. Was berechtigt die Directionen, uns immer und wieder mit der fremdländischen Waare zu regaliren, wenn

es nicht die Rückſicht auf eine Virtuoſenkehle, den Geſchmack der Ungebildeten und die Caſſe iſt? Bellinis „Nachtwandlerin“ iſt dereinſt von großen Sängerinnen, der Sontag, der Lind, geſungen worden und unſere Väter und Mütter haben ſich an ihr erbaut. Giebt das den Coloraturſängerinnen von heute das Recht, ihnen nachzuahmen? Damals waren dieſe faden, ſchwindſüchtigen, wohlklingenden Weiſen neu, und da die Production in Deutſchland darniederlag, ließ man ſich die Invaſion von den italieniſchen Sirenen ſehr wohl gefallen. Aber es waren Schöpfungen der Mode mehr als der Kunſt; hiſtoriſch ſind ſie längſt überwunden und ewige Geltung können ſie nicht beanſpruchen. Und geſchichtlich und künſtleriſch wie die Nachtwandlerin und ihre Verwandte ſind auch ihre nach dem Zuſchnitt der franzöſiſchen großen Oper zurechtgeſtutzten Töchter, Verdis „Sicilianiſche Vesper“ und ſein „Maskenball“ und jene Zerrbilder der trockenen Romantik, der „Rigoletto“ und die „Traviata“ bereits überwunden, ſogar in Italien, wie viel mehr in Deutſchland, das mit ihnen von vornherein nichts hätte zu ſchaffen haben ſollen! Sind wir Deutſchen denn dazu gut genug, fremden Verirrungen zu räuchern, während ſich das Ausland nicht einmal die Mühe giebt, die Meiſterwerke unſerer Kunſt ernſtlich und beharrlich zu pflegen? Haben doch immerhin die beſten der ausländiſchen Meiſter mit einer oder der andern ihrer trefflichſten Opern ihren Platz unter uns, Roſſini mit ſeinem „Barbier“ und, wenn man will, auch mit ſeinem muſikaliſch ſo reichgeſegneten „Tell“ (obgleich Schillers theure Dichtung ihn uns verleiden ſollte), Auber mit ſeinem „Maurer“ oder dem „Fra Diavolo“, und bringe man gelegentlich einmal die „Stumme“ oder die „Jüdin“. Ich maße mir damit nicht an, das Repertoire abzuſtecken, und habe nur einige beliebige Beiſpiele genannt — aber jeder künſtleriſch Geſinnte ſollte Verwahrung dagegen einlegen, daß das fremde Mittelgut ſich auf unſeren Theatern das Bürgerrecht erſitzt. Die reine keuſche Kunſt des „Joſeph“ und des „Waſſerträger“ ſoll überall mit Ehrfurcht aufgenommen werden, aber hinweg mit den Lindas von Chamounix und den Bräuten von Lammermoor. Nicht gegen eine beſtimmte muſikaliſche und drama-

tische Stilrichtung wendet sich dieser Protest, nicht gegen das Alte zu Gunsten des Neuen, sondern nur gegen die Afterkunst, die nicht werth ist, länger als eine Modesaison zu dauern, und vor der die Theaterleitungen noch immer katzbuckeln. Dieser charakterlose Cultus des Fremden hat auf unsere heimische Kunst schwer gedrückt, und nur einem Riesengeist wie Wagner ist es möglich gewesen, das unwürdige Joch abzuschütteln und nach Jahren der Acht und Verkennung die Oberherrschaft auf den deutschen Bühnen zu erlangen. Aber noch immer wuchert das italienische und französische Unkraut neben ihm und von dem, was Deutschland geschaffen, gefällt dem Haufen nur das Schlechteste: wie Neßlers „Trompeter von Säkkingen" schlagend beweist.

Wie ist diesem Übelstand abzuhelfen? Ehe sich das Urtheil klärt und die „große Oper" ganz abgethan ist, können noch zwanzig Jahre vergehen, und die Neßlers werden immer ihre Schwärmer finden. Wer also kann uns helfen, wenn es die Intendanzen und Directionen unserer Theater nicht thun? Ich meinerseits halte es für eine Schande, daß auch die größten Hofbühnen, die von guten und schlechten Einnahmen nicht abhängen, ein Machwerk wie den „Trompeter" immer aufs Neue aufführen, dem doch genug gethan wäre, mehr als genug, wenn er ein paar Male über einige mittlere Theater gegangen wäre. Man kann auch Herrn Neßler seine Stimme auf den deutschen Bühnen erheben lassen — dazu ist er ein Deutscher — warum begünstigt man denn aber den armseligsten unserer Componisten zugleich mit den Ausländern und läßt die wahrhafte Kunst im Vaterlande fasten? Das ist das Traurige. Es wird darum endlich einmal Zeit, das Opernrepertoire von all dem Unkraut zu säubern, das sich seit Jahrzehnten bei uns niedergelassen hat, und nicht länger Rücksicht darauf zu nehmen, daß irgend eine beliebte Sängerin ohne Bellinis „Amina" und Verdis „Violetta" nicht leben und sterben kann. Das Publikum würde sich bald damit zufrieden geben, denn ernstlich liegt ihm an dem alten Gerümpel, das der heutigen Generation höchstens noch die Gewohnheit theuer macht, nichts mehr. Die Reinigung würde aber sehr bald die

günſtige Folge der Hebung und Kräftigung der zeitgenöſſiſchen deutſchen Oper nach ſich ziehen. Es iſt zwar keineswegs ausgeſchloſſen, daß die Lücken nicht ſofort durchaus befriedigend ausgefüllt werden, denn gewiß werden in Deutſchland eine Menge Opern ohne Theaterblut geſchrieben, die an ſchlechten Texten und Capellmeiſterroutine kranken. Aber wo haben ſich denn unſere deutſchen Componiſten in aller Welt auch die Sporen verdienen ſollen? Früher gingen ſie nach Italien — das iſt Gott ſei Dank vorbei. Heute aber fehlt ihnen jedes Übungsfeld, während man in Frankreich mit Vergnügen Gounod, Maillart und Thomas einige Male durchfallen läßt, ehe ſie einen wirklichen Erfolg davontragen. Man ſage auch nicht, daß das wahrhaft Große ſich unter allen Umſtänden Bahn bricht. Das iſt nur bedingungsweiſe wahr. Kann ſein das Titanenhafte, ganz und gar Neue und Gewaltige vom Schlage der Werke Richard Wagners. Aber es muß neben den höchſten auch beſcheidenere Kunſtwerke geben, die den vom Tagewerk ermüdeten Sinn freundlich ausruhen laſſen und nach der Bruſt der Hörer keine tragiſchen Dolche zücken. Und warum will man das Gute verkennen, weil es vom Beſſeren überragt wird? Es giebt in Deutſchland ernſte und heitere Opern genug, die es an muſikaliſcher Erfindung und künſtleriſcher Durchbildung mit zehn Laras und Mignons und mit hundert Trompetern aufnehmen — und doch bleiben ſie unaufgeführt oder man ſtellt ſie nach einigen Vorſtellungen ins Archiv, weil ſie nicht „zogen“. Wie aber vermochten ſie es, wenn ſie von italieniſchen, franzöſiſchen und deutſchen Gaſſenhaueropern aus dem Felde geſchlagen werden? Wir haben ja in den Opern Lortzings ſolche Schöpfungen, die wohl nicht das Höchſte der Kunſt, aber doch einige ihrer freundlichſten Blüthen bedeuten, geſund und friſch, gelegentlich wohlfeil ſentimental, aber doch gut deutſch, witzig und empfindungsvoll, wir haben Kreutzers „Nachtlager“ und Nicolais reizende „Luſtige Weiber“, die zu den ſchönſten Nachblüthen der Romantik gehören — wo aber iſt Spohrs „Jeſſonda“? müßte Götz' „Bezähmte Widerſpenſtige“ nicht zum feſten Beſtande aller guten Theater gehören? warum bleibt Franz von Holſteins „Haideſchacht“ ſo lange

unaufgeführt? Verdienen solche Werke, zu denen man noch manches andere gesellen könnte, es wirklich, daß sie von dem Abhub des Auslandes verdrängt werden? Wer bezweifelt, daß auch sie diesen oder jenen Fehler haben? Aber man gebe unseren deutschen Componisten vor allen Dingen einmal Raum, man führe sie auf, man erhalte das Gute von ihnen auf dem Repertoire, und bald wird man finden, daß mit der Gewöhnung auch die Kraft erstarkt. Man braucht darum nicht mit einem Schlage in das andere Extrem zu fallen. Die fremde Kunst kann und darf nicht gänzlich entfernt werden, und manche ihrer Schöpfungen, auch der neuesten, kann den unseren als Beispiel und Correctiv dienen. Aber eine Säuberung thut gründlich Noth. Wir sind Deutsche und leben in Deutschland. So pflegen wir auf unseren Theatern denn auch die deutsche Kunst!

Und da nun in Meyerbeer einmal Alles zusammengefaßt ist, was die Kunst des Auslandes uns trotz der größten Begabung Verderbtes und Lügenhaftes gebracht hat, die Gesangsherrschaft und der Bravourunfug der italienischen Concertoper, die grelle, unwahre, sensationslüsterne und anstößige Dramatik der Franzosen, so mag denn an ihm das Beispiel gegeben werden. Nur einem einzigen seiner Werke würde ich zunächst noch dauernden Bestand im Repertoire gönnen: den „Hugenotten". Der „Robert" und die „Dinorah" müßten fallen und die „Afrikanerin" dürfte ihnen nachstürzen, wenn einmal Frau Lucca nicht mehr ist, die genialste Sängerin und Darstellerin der gequälten Selica. Der „Prophet" kann durch eine große Künstlerin, die die Fides giebt, vor dem Verderben gerettet werden, aber auch nur durch diese, denn an den übrigen Rollen zerarbeitet sich selbst ein Genie vergebens und mit dem hohen C eines berühmten Heldentenors werden die vielen Trivialitäten und Gemeinheiten der Partitur nicht wett gemacht. Von Meyerbeers übrigen Opern ist nicht zu reden. Nur mit einer seiner Compositionen könnte man ihn noch ehren. Man brauchte nur seines ideal angelegten Bruders Tragödie, den „Struensee" von Michael Beer, hervorzusuchen; dazu hat Meyerbeer bekanntlich die Musik geschrieben und etwas Besseres hat er nie hervorgebracht. Die „große Oper", wie

er sie ausgebildet, möge mit ihm für immer ruhen! Sie war eine Verirrung von der Musik und vom Drama. Der Musikhistoriker möge pflichtschuldigst anerkennen, was Giacomo Meyerbeer, dieser eminent begabte Mann, für die Ausbildung der Ausdrucksmittel der Oper gethan, er möge nachweisen, daß Niemand, der nach ihm für das Theater componirte, er heiße wie er wolle, von ihm unbelehrt geblieben ist — Musiker und Dramatiker mögen seine Werke studiren, aber dann mögen sie den Hut ziehen und sich weit von ihm entfernen. Wer ihn sich heutzutage zum Vorbild nähme, müßte ein Thor sein. Man kann das Heil in Gluck und Mozart, in Beethoven und Weber finden, aber in Meyerbeer — das ist unmöglich. Er war ein bedeutender Mann, aber er war ein falscher Prophet.

# VI.

# Richard Wagner.

# Rienzi.

Es erstand ein überragendes Genie, ein sprühender Flammengeist, berufen eine doppelte Krone von Feuer und Gold zu tragen, der träumte kühn wie Dichter träumen, ein Ziel so hoch sich zu stecken, daß, wenn es je von der Kunst erreicht und von der Gesellschaft anerkannt werden kann, dies sicher nur in einer Zeit geschehen wird, wo das Publikum nicht mehr aus jener schwankenden, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden und dünkelhaften Masse besteht, die in unseren Tagen in die Schauspielhäuser kommt, zu Gericht zu sitzen und Gesetze zu dictiren, deren Macht kaum die Kühnsten zu widerstreben wagen."

Diese hochtönenden Worte gelten Richard Wagner, und der, der sie sprach, war Franz Liszt. Ist die Prophezeiung in Erfüllung gegangen? Richard Wagners Werke sind heutzutage von der Gesellschaft anerkannt, wie nur je ein Werk der Kunst. Und ist darum wirklich die Welt eine andere geworden? Behält der Schauspieldirector Goethes plötzlich nicht mehr Recht? Besteht das Publikum wirklich nicht mehr aus jener gelangweilten und zerstreuten Masse, über die er ganz wie Franz Liszt, nur ironischer und humorvoller zu Gericht sitzt? Es ist heute noch wie dazumal, nur haben beide übertrieben: denn auch diese Gleichgültigen und Blasirten weiß der Genius an seinen Siegeswagen zu ketten und sie ziehen ihn mit Freuden. Wie unter dem Volk von Sodom und Gomorrha sind unter den Theaterbesuchern stets einige Gerechte, und mehr als in jenen lasterhaften

Städten des alten Teſtaments; die Andern aber ſind „gleich bereit zu weinen und zu lachen“, unbeſchriebene Blätter, auf die der Künſtler ſeine Lettern ſchreibt und ſeine Siegel drückt. Wer ſich heutzutage ſagt, daß das, was Liszt zu hoffen noch kaum wagte, überreichlich erfüllt iſt, der wird darum doch nicht glauben, daß der Sieg jener erſtaunlichen Kunſt zugleich jene Maſſe von Grund aus umgewandelt hat. Wer heute dem „Lohengrin“ zujauchzt, erbaut ſich morgen an dem ordinären Klingklang von Neßlers „Trompeter von Säkkingen“, der die finanziellen Erfolge Wagners ſogar noch überbietet. Aber etwas Anderes iſt es allerdings doch, ob ein Machwerk, das aus ſeichteſtem Waſſer aufgefiſcht iſt, einen unverſtändigen Haufen kirrt, oder ob das Rheingold, das aus der tiefſten Tiefe an das Licht gefördert iſt, ſeinem Beſitzer „Der Welt Erbe“ zu eigen giebt. Die Erfolge ſehen ſich auf den erſten Blick ähnlich, und dennoch ſind ſie durch Abgründe getrennt. Schillers Wort:

> Kannſt du nicht *Allen* gefallen durch deine That und dein Kunſtwerk,
> Mach' es *Wenigen* Recht — *Vielen* gefallen iſt ſchlimm —

giebt uns die Aufklärung. An dem Flittergold, das den „Vielen“, der Majorität, dem Geſindel gefällt, iſt zu allen Zeiten kein Mangel geweſen. Einen ſolchen Erfolg hat keine einzige der Wagner'ſchen Schöpfungen errungen. Sie alle begannen damit „Wenigen“ zu gefallen, ſo Wenigen, daß man an ihrer Lebenskraft verzweifelte, daß der Meiſter, daß ſelbſt ſeine vertrauteſten Freunde den Muth ſinken ließen. Iſt aber etwas von dem Schlage deſſen, was Wenigen, den Ernſten, den Tiefblickenden, die im Allerheiligſten der Kunſt beten und ſich zum Tagewerk ſtärken, gefällt, wirklich berufen, dermaleinſt zu ſiegen, dann giebt es keinen Übergang durch die Vielheit — dann gehört es ſofort *Allen*, dann flammt plötzlich zu ſeinen Häupten das Pfingſtzeichen des Geiſtes, dann iſt es gekennzeichnet und wird verehrt von aller Welt. Alles Genialſte, das, frei von Schrullen und Gebrechen, in blühender Geſundheit, freien ſtolzen Ganges über die Erde ſchreitet, iſt immer das Entzücken der Menge und die Bewunderung der Kenner geweſen. Einen Achill, einen Siegfried ſtaunt

Alles an, und der Neid erkennt ihn eben durch sein Dasein an. Dem Zauber von Rafaels Sistina, der Macht des Shakespeareschen „König Lear" widersteht Niemand. Ist Richard Wagner berufen, neben diese Höchsten zu treten? Was er geschaffen, blieb zunächst nur im Besitz Weniger; Einiges davon gehört jetzt widerspruchslos Allen, Anderes kommt vielleicht niemals über die Schaar der Eingeweihten hinaus — wenn man von dem Frühlingswasser des augenblicklichen Mode-Cultus absehen will, das kommt und verrauscht. Eins aber ist ganz gewiß: ein Reformator ist in ihm entstanden, wie es Wenige giebt, und weit über das Gebiet einer einzelnen Kunst, der Musik, hinaus hat dieser Mann Saaten in die Zukunft gestreut, deren Spuren nicht vergehen werden.

Ist es nun überhaupt möglich, klar zu urtheilen, wo Alles, was Wagner geschaffen, immer noch bahnbrechend vorstürmt? Kann man eine Schlacht mitten im Getümmel beurtheilen? Vielleicht dann, wenn man sich die Ruhe bewahrt, die Vielen, die sich trunken den Fahnen des Führers angeschlossen haben, verloren gegangen ist, und wenn man sich auf die erhöhte Warte stellt, die eine weitere Überschau gestattet. Denn gerade dieser außerordentlichen Erscheinung gegenüber ist Besonnenheit noth. Hat er auch hundertfach den alten Canon durchbrochen und der Kunst neue Wege gewiesen — es giebt Gesetze, die ewig gelten, weil sie mit der Natur und der Vernunft im ewigen Bunde stehen, Gesetze, die auch der Genius nicht ungestraft mißachtet. Wer sie nicht behütet und sie den enthusiastischen Bilderstürmern Preis giebt, der versündigt sich an der Kunst. Ein Anderer, der „Mäßige", wird vielleicht von denen, „die sich warm vor Anderen dünken, wenn sie die Hitze fliegend überfällt", kalt genannt, aber weil ihm die Kunst höher steht als der Künstler, erkauft er sich dessen und seiner Freunde und Erben Wohlwollen nicht mit dem Verrath an jener noch mit dem Verleugnen seiner Überzeugung. Mit diesen Gesinnungen soll zu der Beurtheilung Wagners geschritten werden, und auch ihm gegenüber wird es sich empfehlen, langsam, am einzelnen Beispiel sein Schaffen und seine Lehren zu entwickeln. Faßt der Leser dann dies Alles zusammen, dann gewinnt er vielleicht das erwünschte vollständige Bild.

„Den Menschen macht sein Wille groß und klein.“ Kann der Wille überhaupt einen großen Künstler schaffen, dann hat er es in Wagner bewiesen; jedenfalls hat er seine Gaben ins Gewaltige gesteigert und (Gluck, Schiller und vielleicht auch, wenn man den Maßstab verkleinert, Alfieri ausgenommen) kennt die Kunstgeschichte Keinen, bei dem eine unerschütterliche Energie das anvertraute Pfund bis auf das letzte Theilchen so künstlerisch ausnutzte. Er begann wie ein vielseitig begabter, confuser Dilettant. Als hoffnungsvoller Knabe schrieb er, von Shakespeare erfüllt, Trauerspiele, zu denen er gleich auch die Musik liefern zu können hoffte, und als er sich nun dieser Kunst heimlich mit plötzlicher Leidenschaftlichkeit in die Arme geworfen, componirte er, ein sechzehnjähriger Jüngling, Sonaten und Quartette. Dabei stiegen ihm aus der Lektüre Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns wunderliche Gesichte „am Tage, im Halbschlafe“ auf, seine Angehörigen schüttelten über die Verzettelung seiner Zeit den Kopf, aber es gelang ihm dennoch, eine Ouverture im Leipziger Theater zur Aufführung zu bringen — mit welchem Effect, darüber belehrt uns seine eigene, bis zum Jahre 1842 reichende skizzenhafte Lebensbeschreibung. „Beethovens neunte Symphonie sollte eine Pleyel'sche Sonate gegen diese wunderbar combinirte Ouverture sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouverture regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo; das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlages in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir componirten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.“ Man sieht, durch diese Wildniß von Versuchen zieht sich nur ein einziger Pfad, und der sucht das Gewagte, riesenhaft Groteske.

Aber auch er verlor sich bald und der Wanderer beschritt die breite Straße des Herkommens. Die Julirevolution führte den jungen Strudelkopf zur Politik. Auf der Universität hörte er, bald angewidert von dem Studententreiben, dem er sich leichtsinnig ergeben, Philosophie und Ästhetik. Nachdem die Musik eine Weile

ganz geruht, gab er sich in die tüchtige Lehre des Thomasschul-Kantors Theodor Weinlig, der ihn durch die trockenen Studien zur „Selbstständigkeit" führte. Er dilettirte wohl noch auf verschiedenen Gebieten, fand aber doch Muße, eine Symphonie zu schreiben, die das Gewandhaus seiner Vaterstadt (Wagner, der am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren war, zählte damals zwanzig Jahre) zu Gehör brachte — mit Beifall sogar. Was war daran Außergewöhnliches? Der normale Paßgang war eingeschlagen und Niemand ahnte, Wagner selbst vielleicht am wenigsten, daß der Schöpfer dieser Jugendwerke dermaleinst in den Räumen desselben Gewandhauses in Acht und Bann gethan werden würde.

Auch die nächsten Jahre brachten keine That der Verheißung. Eine Abneigung gegen das Undeutsche, gegen eine Musik wie die des Herold'schen „Zampa" blitzt wohl einmal durch, seine Liebe zur „Zauberflöte", zu Beethoven, zu Weber keimt auf, aber sie wirkt noch nicht in ihm, bald sind alle germanischen Instinkte ertödtet und er schwimmt mitten im Fahrwasser der Italiener und Franzosen, „zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung" aufgelegt, voll von Heinses „Ardinghello" und dem „jungen Europa." Eine Oper „Die Feen" nach Gozzis Märchen „Die Frau als Schlange" will er zwar noch im Geiste Beethovens und Webers componirt haben (1833), mit einer zweiten aber, dem „Liebesverbot", warf er dem Deutschthum, wie er in dem artigen Bericht über die Oper und ihre Aufführung in Magdeburg (im Frühjahr 1836) offen eingesteht, vollends den Handschuh hin. Shakespeares zwar dichterisch ungleiches, aber im Grunde tiefernstes „Maß für Maß" hatte ihm den Stoff geliefert, aber so willkürlich schaltete er mit dessen Tendenz, daß er die gleichwägende Gerechtigkeit vergessend die Handlung mit einem Triumph der „freien Sinnlichkeit" über Heuchelei und Lüge enden ließ. Der Statthalter, der mit seiner drakonischen Strenge so schmählich ad absurdum geführt wird, ist sogar ein Deutscher (er heißt statt wie bei Shakespeare „Angelo" bei Wagner „Friedrich") und gerade über ihn schlagen die farbigen Wogen der italienischen Lust zusammen. Luzio, der hier nicht der alberne Tropf des englischen Originals ist

veranlaßt, obwohl selbst im letzten Augenblick an der Tugend seiner Geliebten (Isabella) verzweifelnd, einen Volksaufstand, der Statthalter wird, sein verrathenes, ihm untergeschobenes Weib zur Seite, entlarvt, der junge Claudio von der jauchzenden Menge aus dem Gefängniß befreit, und als der König unerwartet zurückkehrt, wird dem finsteren Puritanerthum ein Pereat, dem Genuß und der Freude ein lautes Evviva gebracht, denn auch den Monarchen freuen „bunte Feste mehr, als eure traurigen Gesetze." Friedrich und Marianne, Luzio und Isabella ziehen an der Spitze eines Maskenzuges dem Fürsten entgegen und ein toller Jubelchor schließt das Werk. Man darf es Wagnern glauben, daß er „diese lebhaften und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennenden Scenen in einer nicht unangemessenen Sprache und ziemlich sorgfältigen Versen ausgearbeitet", daß die „Stumme von Portici", die sicilianische Vesper und selbst der „sanfte Sicilianer Bellini" ihn bei ihrer Schöpfung beeinflußt hatten (das Stück spielt, wie sein zweiter Titel „Die Novize von Palermo" besagt, nicht in dem Shakespeareschen fabelhaften Wien) und daß in der ganzen Musik kein deutscher Faden zu finden war. Die Aufführung aber muß miserabel gewesen sein. Dennoch wurde, „was halbwegs gut ging", applaudirt, aber zu der angesetzten Wiederholung, die nur dadurch möglich wurde, daß Polizei und Publikum das bedenkliche Sujet gar nicht verstanden hatten, hatten sich außer Wagners Hauswirthen und einem polnischen Juden kaum zehn Menschen eingefunden, so daß man froh sein durfte, als eine Schlägerei hinter der Scene zwischen Isabellens Gemahl und dem Sänger des Claudio, an der endlich auch die Novize von Palermo selbst passiven Antheil nahm, die Aufführung vereitelte. Eine weitere Wiederholung und eine Verpflanzung der Oper auf andere Bühnen hat nicht stattgefunden, und heute ist sie verschollen.

Geldnoth und Schulden quälten Wagner und die übliche frühe und verfrühte Musikantenehe schlug ihn vollends in Fesseln. Zu der capellmeisterlichen Plackerei kam die häusliche, die Sorge drückte ihn nieder und seine Erfindung erlahmte. Auch London, auch Paris brachten ihm trotz Meyerbeers freundlicher Unterstützung kein Heil.

Er mußte, um sich Brod zu schaffen, die Modemelodien der Saison für Clavier arrangiren und die Geldlücken, die immer noch empfindlich klafften, mit eilfertiger journalistischer Thätigkeit stopfen. Aber gerade die Misère stachelte den Willen in ihm auf, anstatt ihn zu entmuthigen. Je weniger er bislang geleistet, desto Größeres behielt er sich für die Zukunft vor. Ein immer weiter greifender Widerwille gegen die undramatische Weichlichkeit der italienischen, das Raffinement und die gespreizte Unwahrheit der französischen Schreibweise zeitigte die ersten reformatorischen Gedanken in ihm; er seufzte nach der entschwundenen Grazie Méhuls, Isouards und des jüngeren Auber und verwünschte die „Musik à la Adam." Mitten im Sitz der größten Triumphe Halévys und des Componisten des „Robert" kam ihm nur immer schärfer die Überzeugung, daß er nicht berufen sei, mit dem Strome zu schwimmen, daß er sein Schiff gegen Wind und Wellen zu lenken und sich nicht darum zu kümmern habe, ob die widrige Strömung ihm die Reise erschweren würde oder nicht. Der fliegende Holländer, dessen dunkle Gestalt ihm bei seiner Fahrt durch die norwegischen Schären auf der Reise nach London aus dem Wasser aufgetaucht war, verließ ihn nun nicht wieder. Das Gesetz des Contrastes übte seine alten Rechte aus. Wie Goethen mitten im sonnigen Italien das Gebrodel der Hexenküche beschäftigt, so füllte Wagners Seele mitten im glänzenden Paris die nordischeste aller Sagen. Einen französischen Entwurf des „Sujets" hatte er verkauft — als ein Deutscher führte er es selbst aus und in sieben Wochen war die ganze Oper componirt. Vorher aber hatte er (im November 1840) die Partitur eines Werkes beendigt, dessen Stoff ihn drei Jahre lang beschäftigt hatte, eines Werkes, das nöthig war, um seine romanische Periode für immer abzuschließen und ihn endgültig und ganz der deutschen Musik zuzuführen, und dies Werk war der „Rienzi."

Bekanntlich hatte vor einigen Jahrhunderten ein begabter, redefertiger und ehrgeiziger junger Mann, Nicolaus Laurentius Gabrini, genannt Cola di Rienzi, den Versuch unternommen, das altrömische Volkstribunat im neuen Rom wieder einzuführen. Es ge-

ſchah im Jahre 1347. Der Übermuth der Adligen, deren Einer ihm den eigenen Bruder erſchlagen, hatte das Volk empört und leicht ward es von Rienzis feuriger Zunge entflammt, den Adel unter ſeiner Führung zu verjagen und ſeinen Befreier, der ſich überdies der päpſtlichen Gunſt erfreute, zum Tribunen auszurufen. In der Hoffnung, die alte Macht der römiſchen Republik neu zu begründen, ließ er zum großen italieniſchen Verbrüderungsfeſt am 2. Auguſt die mächtigſten Monarchen der Welt und alle Fürſten und Städte Italiens laden, aber der errungene Erfolg hatte den innerlich ſchwachen Mann verwirrt; nachdem der erſte Freudentaumel verflogen, der Papſt ſich von ihm abgewandt hatte und der Adel zurückgekehrt war, mußte er die Flucht ergreifen, und nach einigen Wechſelfällen des Glücks, in denen ſein Charakter übel beſtand, ereilte ihn unter den Händen eines Dieners der Colonna ein grauſamer Tod. Stoff genug, farbig und reichhaltig, um die Phantaſie der Dichter zu locken, anziehend für den Romancier und den Dramatiker und ſo recht ein Thema für das vielumſpannende, buntſcheckige und trotz ſeiner philoſophiſchen Neigungen unruhige Talent Bulwers. Deſſen vielgeleſener Roman, der den Tribunen im idealſten Lichte des Heldenthums zeigte, war es denn auch, der alle Nerven Wagners „vor ſympathetiſcher Liebesregung erzittern machte", jener Rienzi, in dem die Gerechtigkeit ſelbſt wider die Raubluſt kämpft, jener Rienzi, der den Feinden, die den Dolch auf ſeine eigene Bruſt zückten, großmüthig verzeiht, der Schützling Petrarcas, der treueſte Gatte, der liebevollſte Bruder, der Vater Roms, der um die Bürger, die den erſten Stein wider ihn erheben, wie um ſeine Kinder weint. Es iſt derſelbe Rienzi, der ſchon Julius Moſen zu einem Trauerſpiel begeiſtert und unter der Inſpiration dieſes Poeten die Worte gefunden hatte:

Ihr großen Geiſter der Vergangenheit,
Vor euch liegt offen all mein Thun und Weſen,
Ich rufe euch, zu zeugen gegen dieſe,
Die hier im Staube wühlen und mich ſelbſt
Zu ihrem Schmutz hinunterziehen wollen!
Ich rufe dich, du unerbittliche,
Dich meine Göttin, o Gerechtigkeit,

Herab zur jähen Rache auf mein Haupt,
Wenn ja ich deinen eisern strengen Spruch
Aus Schwäche, Menschengunst, aus Furcht, mit Absicht
Und ohne Absicht beugte, wenn ich je
Vergöss' unschuldig Blut mit bösem Willen!

So flüssige und kräftige Verse, wie sie Mosen hier und an anderen Stellen gefunden, vermochte Richard Wagner nun freilich, als er den „Rienzi" verfaßte, noch nicht zu schreiben, oder er ließ sich doch, wenn man sich an seine eigenen Worte hält, sehr seltsam damit gehen. In der Einleitung zu seinen „Gesammelten Werken" fühlt er sich darum auch mit besonderem Bezug auf den „Rienzi" zu einer Art Entschuldigung veranlaßt, als erwecke er durch die Aufnahme dieses Textbuches in die Sammlung die Prätension, sich auch als Dichter in Beachtung bringen zu wollen. Er sei nämlich, meint er, nach dem Stande seiner damaligen Bildung ganz wohl im Stande gewesen, Diction und Vers gut und correkt zu behandeln, und er könne sie mithin im „Rienzi" nur mit Absicht so auffällig vernachlässigt haben, wie es geschehen. Warum aber? „Ich hatte nämlich gefunden" fährt er fort, „daß stümperhaft schlecht übersetzte französische und italienische Opern durch die Elendigkeit der hierbei zu Tage kommenden Diction und Versification, sobald das Sujet selbst ein wirkungsvolles Theaterstück ausmachte, über jede Beachtung der Worte und der Reime hin durchweg effektuirten, während die Bemühungen von fachmäßigen Dichtern, dem Componisten anständige Verse und Reime zu liefern, selbst der vortrefflichsten, ja edelsten Musik nie zu der allererst notwendigen Wirkung eines guten Theaterstückes verhelfen konnten, sobald dies eigentliche Stück eben mißglückt war. In dieser Hinsicht hatte mich z. B. die „Jessonda" und die „Euryanthe" in sehr bedenklicher Weise zu einem Nachsinnen gebracht, welches für jetzt sehr bald in eine verzweifelte Stimmung von leichtfertigster Tendenz umschlug. Da ich mich selbst nach einem glücklichen Erfolge auf dem Theater sehnte, faßte mich, sobald ich auf Operntexte ausging, ein völliger Abscheu vor hier und da mir präsentirten „schönen Versen und zierlichen Reimen." Hiergegen griff ich nach jeder Erzählung, jedem Roman, nur in der Absicht, mir

daraus ein tüchtiges Theaterstück für eine Musik, welche wiederum mit musikalischer Schönrednerei gar nichts zu thun haben sollte, zu Stande zu bringen."

Man wird über diese Worte lächeln, und es kann in der That keine naivere und sophistischere Beweisführung geben. Ein schöner Vers vermag an und für sich für die Wirkung eines Musikstückes natürlich gar nichts, wenn er nicht zugleich auch componibel ist, und am Wenigsten vermag er eine Oper zu retten, wenn der Stoff derselben verfehlt und die Führung ihrer dramatischen Handlung mißglückt ist. Aber auch die angeführten Beispiele beweisen nichts, denn weder Herr Eduard Gehe noch Frau Helmina von Chezy sind die musikalischen Musterdichter, von denen Wagner redet oder träumt. Es kann nur gar nicht eingesehen werden, warum diese Erkenntniß dazu führen mußte, es nun principiell so schlecht wie möglich zu machen, warum mit anderen Worten also nicht gute Verse geschrieben werden konnten, welche zugleich die Bedingung erfüllten, mit Rücksicht auf die Musik geschrieben zu sein und die Wirkung dieser und des Dramatischen ganz so zu fördern, wie Wagner es späterhin als unerläßlich für das Gesammtkunstwerk der „Allkunst" erklärte. Es bliebe demnach nur die „leichtfertige Tendenz", deren er sich, obschon verclausulirt, selber zeiht. Bedenkt man nun aber anderseits, daß Wagner an die Abfassung des „Rienzi" mit ganz anderem Ernste als an die des „Liebesverbots" ging, dann versteht man wieder nicht, daß sich mit diesem Leichtsinn die „sympathetische Liebesregung" vertragen konnte, die er dem Helden des Bulwer'schen Romans, *seinem* Helden, also auch seinem Stoff und seinem Werke gegenüber empfand. Auch glaube ich nicht, daß ein wahrhafter Künstler, der eine weitaussehende, große Aufgabe zu lösen unternimmt, daran nicht seine besten Kräfte setzen, mithin in jedem Augenblick jedes Wort und jede Note ganz so gut niederschreiben sollte wie er es vermag. Über jeden principiellen Leichtsinn wird im Moment des Schaffens der künstlerische Ehrgeiz siegen (wenn wir von dem höheren Ideal der ganzen, reinen Hingabe an die Sache einmal absehen wollen), und Niemandem wird es einfallen, sich mit Fleiß schlechter darzu-

ſtellen als er iſt — Niemandem, der mit ſolchem Feuereifer ſeine Ziele verfolgt wie Richard Wagner. Und demnach glaube ich, daß ihm die Versbehandlung des „Rienzi“ bei ihrer Abfaſſung die principiell richtige erſchienen und nach dem Maß ſeiner Einſicht und ſeines dichteriſchen Könnens ſo gelungen iſt, wie es nur möglich war. Daß dieſe Einſicht ſich mit der Zeit veredelte und das Können erſtaunlich erſtarkte, iſt allbekannt. Schließlich iſt es aber mit jener „leichtfertigen Tendenz“ gar nicht einmal ſo ſchlimm, wie Wagner es in ſeiner übertreibenden Art darſtellt. Schlechte Verſe hat er neben den muſikaliſcheſten und dichteriſch bald groß bald innig empfundenen auch in ſeinen ſpäteren Werken genug geſchrieben, und über den ordinären Opernjargon der entſetzlichen Überſetzungen aus dem Italieniſchen und Franzöſiſchen à la „Robert der Teufel“ und Roſſinis „Tell“ erhebt ſich der „Rienzi“ denn doch weit. Ja, wenn es dem Muſiker vergönnt war, ſich rein lyriſch auszuathmen, dann hat ihm auch der Dichter, der ſich mit dem Glücklichen in einer Perſon vereinigte, auf das Freundlichſte die Stätte bereitet.

Ihr Römer, hört die Kunde
Des holden Friedens an!
Auf Romas heil'gem Grunde
Wallt freudig jede Bahn!
In düſtre Felſenſchluchten
Drang goldner Sonne Schein,
In Meeres ſichren Buchten
Zieht froh die Segel ein!
Denn Freude iſt gekommen,
Der Freiheit Licht gewonnen!
Jauchzet, ihr Thäler!
Frohlockt, ihr Berge!

Das wallt ebenſo anmuthig dahin wie der ganze liebliche Chor dieſer holden Friedensboten und wie der Geſang des Einen, der dem Tribunen den Segen verkündet, den er auf ſeiner Wanderung „durchs ganze Römerland“ wahrgenommen:

Ich ſah die Städte, ſah das Land,
Ich zog entlang des Meeres Strand,
So weit das Land der Römer reicht,

Trug mich mein Fuß beſchwingt und leicht:
Und Frieden fand ich überall,
Froh tönt des Jubels Wiederhall;
Frei treibt der Hirt die Heerde hin,
Reich prangt der Felder Fruchtgewinn.
Der Burgen Wälle ſtürzen ein,
Denn frei will jeder Römer ſein.

Stellen dieſer Art finden ſich in keinem der Operntextbücher der dreißiger und vierziger Jahre, auch in der „Jeſſonda“ und der „Euryanthe“ nicht.

Daß es aber gerade dieſe Stellen waren, in denen der dichteriſche Geiſt ſich regte, das macht uns deutlich fühlbar, was den jungen Componiſten begeiſtert hatte: es war das lyriſche Element in der Umgebung des Helden, dieſer eigentliche Lebensodem der Muſik, und die in Handlung umgeſetzte Empfindung, alſo die zum Drama gewordene Lyrik war es auch, die die jugendliche Schöpfung von der „hiſtoriſchen Oper“ himmelweit unterſchied. Rein geſchichtliche Motive, wie ſie Meyerbeer in den „Hugenotten“ und in ſeinen ſpäter als der „Rienzi“ geſchriebenen Opern“, dem „Propheten“ und der „Afrikanerin“ ausnutzte, liegen ihm ganz fern, und von dem Raffinement eines Local- und Zeitcolorits weiß er nicht das Mindeſte. Was in der Seele ſeines Helden glüht, das iſt der heiße Drang nach Freiheit; ihm fällt die Begeiſterung zu, gegen ihn erhebt ſich der Neid — lauter rein menſchliche, aus der allgemeinſten Empfindung geſchöpfte Dinge, die in der Schweiz und in Frankreich wie in der heiligen Stadt am Tiber hätten ſpielen können. Die Handlung, die er dazu im Anſchluß an Bulwer erfunden, iſt gleichfalls durchaus typiſch: das traditionelle Geſchick eines Helden, wie es die Geſchichte unzählige Male geſehen. Das Volk, das er frei gemacht, ſtürzt ihn ſelbſt; der ſtolzen Höhe folgt der jähe Fall. Die Epiſode des Jünglings, deſſen Herz, trotzdem er ein Adliger iſt, für des Volkes Sache ſchlägt, und die Liebe deſſelben (des Adriano Colonna) zu Rienzis Schweſter Irene münden gleichfalls in den einfachen Hauptſtrom der Handlung ein, die mithin gar keine eigentlichen Seitenläufer hat, wie ſie ſich bei Meyerbeer-Scribe ſo reichlich finden.

Dagegen ist die „Stumme von Portici“ ersichtlich nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der Handlung geblieben: Bruder und Schwester dort wie hier; die Liebe der Schwester zu dem hochgestellten Manne aus dem gegnerischen Lager; die Großmuthshandlung des Masaniello und Rienzi: jener beschützt den treulosen Vicekönig auf der Schwester Flehen, Rienzi begnadigt die rebellischen Nobili, die Orsini, Colonna und Genossen; die verderblichen Folgen dieser That für die Helden. Am Deutlichsten aber ragt der Typus der alten opera seria in das junge, aus abgestandenem Trank und jungem gährenden Most seltsam gemischte Werk hinein. Nicht die traditionelle Großmuth der alten italienischen Opernherrscher allein, auch ihre Neigung, Feste zu feiern und sich besingen zu lassen, findet sich hier. Die Neigung zu Märschen und Aufzügen ist fast übermäßig ausgebeutet. Was die Vorgänger Glucks in Frankreich und Italien gethan, was das Volk von Damaskus in der „Armide“, die Griechen und Scythen in den „Iphigenien“, die Cretenser in Mozarts „Idomeneo“ und die alten Römer in seiner »Clemenza di Tito« thun, das thun auch die Bürger des neuen Rom im „Rienzi“. Im Lateran und auf dem capitolinischen Hügel preist und jubelt man. Der Festgesang der Friedensboten, ein großer Aufzug, ein ausgedehntes Ballet mit Pantomimen, Gladiatorenkämpfen und allegorischen Tänzen im zweiten Act, ein Kriegszug, Sieges- und Trauermärsche im dritten und vierten. So fand es sich selbst noch in der „Euryanthe“, so in der „Jessonda“, und so fand es sich vor Allem in den Opern des Mannes, der mehr als ein Anderer die Composition des „Rienzi“ beeinflußt hat: Spontinis. Sein Einfluß tritt freilich nicht rein und ungemischt auf, ebenso wenig wie Wagners eigener Geist in seinem Jugendwerk sonderlich zu spüren ist: Halévy, Meyerbeer, Auber, Rossini, Alle haben ihren Antheil daran, und nur selten bricht eine originelle Wendung durch die kosmopolitische Mischung, die ohne Vorbild ist, die eben nur Einem, ihrem Schöpfer allein gehört. Aber Spontinis Recitativbildung ist im „Rienzi“ zu finden (weit mehr als die Méhuls, die unbegreiflicher Weise einer der Wagner-Jünger sans phrase darin entdeckt hat) wie seine lyrische Cantilene

(Adrianos Arie „In seiner Blüthe bleicht mein Leben") und sein — Lärmen. Dieser vor Allem. Spontini war keineswegs ohne melodische Erfindung und Empfindung, aber sie setzte sich ihm weit öfter in Geräusch als in Töne um. Der ganze kalte, goldglänzende Pomp des napoleonischen Caesarenthums schimmert und dröhnt in seinem Orchester, und dies Triumphgetöse liebt auch der Componist des „Rienzi". Wenn das Fortissimo der Ouverture losbricht und mit ihm die aufsteigende brutale Sequenz der Bläser, die wiederkehrt, wenn das Volk im ersten Act auf das Freiheitssignal der Trompete herbeiströmt, um die Stunde der Erlösung zu begrüßen, dann breitet Spontinis Geist segnend seine Hände aus. Auch der »Santo spirito cavaliere« ist ihm nicht ganz fremd, noch auch der Chor „Auf, Römer, auf, für Heerd und für Altäre" bis auf seine zweite Hälfte, deren rhythmisch packende, aber bedenklich triviale Melodienbildung sich der königlich preußische Generalmusikdirector nicht gestattet haben würde. Ganz aber wendet sich der würdige Alte von dem Finale des zweiten Actes trotz seines Schwungs und seines Spektakels ab. Nein, mit dieser Weise, ihrer unverschämten Synkope („Rienzi, dir sei Preis, dein Name hochgeehrt!") und ihrer entsetzlichen Declamation hat er keine Gemeinschaft mehr. Sie stürmt unsere Ohren und nistet sich in ihnen ein, aber ihre Gewalt ist die freche, pöbelhafte des Gassenhauers. Und doch steckt in ihrer Durchführung („So lang als Roma steht ans Ende aller Welt") etwas, was trotz aller Roheit Wagnern ausschließlich gehört! und — wie seltsam; — es fehlt nicht viel, so hören wir in ihr einen Vorklang des wundervollen ersten Finales des „Lohengrin" und der hingerissenen Worte Elsas „In dir muß ich vergehen, vor dir schwind' ich dahin!" So wird aus dem Kiesel ein Demant! Nah verwandt sind sich die beiden Motive, und doch liegt eine ganze Welt zwischen ihnen und den Arten ihrer Behandlung.

Der Vergleich mit Spontini, der heutzutage so ganz vergessen und ungebührlich gering geschätzt ist, würde übrigens Wagnern selbst keinen Kummer bereitet haben, denn das Urtheil von heute ist nicht auch das seine gewesen. Er verneigt sich (in seinen „Erinnerungen an Spontini") tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des

Schöpfers der Veſtalin, des „Cortez“ und der „Olympia“, der im Jahre 1851 ſeine Augen ſchloß, und reiht ihn als letztes Glied an eine Reihe von Componiſten, deren erſter Gluck war — derſelbe Gluck, dem Wagner ſo erſtaunlich viel verdankt und der in der ſeltenen Vereinigung theoretiſchen Scharfſinns und ſchöpferiſcher Erfindung ſein durch ein Jahrhundert von ihm getrennter unmittelbarer Vorgänger iſt. Die dramatiſche Abſicht iſt bei Spontini in der That immer ganz ſo wahrnehmbar wie bei Gluck, und ohne je zum Publikum hinabzuſteigen hat er ihm, mit beſtimmten Conceſſionen an die Hofſitte, der er wie Gluck dienſtbar war, als dramatiſcher Componiſt ganz wie Gluck ſeine Geſetze dictirt. Und wer hat das in der großen Kette ſeiner originellen Schöpfungen unternommen und vermocht wie Wagner? Keiner. Der „Rienzi“ freilich zeigt davon noch ſo gut wie nichts. Er iſt, woran Wagner ſelbſt mit ſeiner reifenden Einſicht nie gezweifelt hat, nur erſt das muſikaliſche Theaterſtück, der Bühnentechnik mehr als dem Drama angehörig, die letzte tiefe Verneigung vor der alten Opernſchablone. „So drückt ein Freund, der lang' unſre Hand gehalten, ſie ſtärker noch einmal, wenn er ſie laſſen will.“

Und doch finden ſich auch in dieſer effectvollen und unwähleriſchen Arbeit Züge, die den einſtigen Löwen an der Klaue erkennbar machen. Nicht die muſikaliſchen Schönheiten allein, zu denen auch das Thema des Gebets gehört, das im erſten Satz der Ouverture laut wird — auch an wahrhaft dramatiſchen Zügen fehlt es nicht. So geradezu mitten in die Situation wie Wagner es mit der erſten Scene, Irenens Entführung durch die Nobili, thut, führt uns nicht leicht ein Componiſt, eine ſo bewegte Introduction, eine ſo wirkungsvolle ſceniſche Steigerung iſt in allen Opernbüchern dieſes Jahrhunderts eine Seltenheit. Der große dramatiſche Architekt, der den bewunderungswürdigen zweiten Act des „Tannhäuſer“, den erſten des „Lohengrin“, die Schlußſcene der „Meiſterſinger“ geſchrieben, liefert in ihr als Geſelle ſein Probeſtück. Und wie vortrefflich iſt der Schluß des Gebets mit dem immer wieder angeſchlagenen b und der in dieſen einen Ton zuſammengepreßten nagenden Erinnerung

an den Signalruf, mit dem „Rienzi“ dasselbe Volk, das sich jetzt wider den Helden erhoben, einst zur Freiheit und zum Glück erweckt hat.

Trotz Allem kann uns das Werk heute nur noch um seines Schöpfers willen lieb sein. Von dem Manne, der uns vom „Holländer“ bis zum „Parsifal“ ein Flammenzeugniß des Genius nach dem andern enthüllt hat, schätzen wir nichts gering — aber auf dem Theater wird seines Bleibens bald nicht mehr sein. Auch ehrt man Wagners Geist dadurch nicht, noch erschließt man ihn denen, die sich zu seiner Nachfolge noch nicht erhoben haben. Schiller hat im Zwang der Karlsschule in einigen bombastischen Gedichten den Herzog Karl Eugen, Franziska von Hohenheim und den schrecklichen Rieger besungen — wer aber möchte diese Gedichte in den Händen des Volkes wissen? Denen aber, die das ganze Schaffen des außerordentlichen Menschen überblicken, wird Wagner nur um so verehrungswürdiger scheinen, wenn sie den Riesenschritt von „Rienzi“ zum „Holländer“ gewahren. Welch' eine Umwandlung in so kurzer Zeit! Der Geist der Heimat hatte sie gewirkt. In Paris hatte der Künstler sein deutsches Herz entdeckt. Sehnsucht und Ekel trieben ihn zur Quelle zurück. In Dresden war der „Rienzi“, in Berlin der „Holländer“ angenommen worden. Mit Thränen in den Augen sah er bei seiner Rückkehr von Paris zum ersten Male den Rhein und leistete seinem Vaterlande still, im erschütterten Herzen, den Treuschwur, den er eingelöst hat wie Keiner.

## Der fliegende Holländer.

Mit dem „fliegenden Holländer“ begab ſich Wagner zum erſten Male in der Oper auf germaniſchen Grund und Boden, und von Stund an verließ er ihn nicht wieder. Mit ſeinen unreifen Jugendwerken, deren er ſelbſt nur in halb humoriſtiſchem Ton gedenkt, den „Feen“ und der „Novize von Palermo“, dem „Rienzi“ hatte er die romaniſche Welt für immer hinter ſich gelaſſen. Sie taugte nicht für ihn, ſie war ſeinem innerſten Weſen fremd. In Paris hatte er nur doppelt mächtig empfinden lernen, welches Stammes er war und daß in dem heimiſchen Grund und Boden die ſtarken Wurzeln auch ſeines künſtleriſchen Schaffens ruhten. Es war eine Selbſterkenntniß, wie ſie auf dem Gebiet der Kunſt zu den größten Seltenheiten gehört. Auch die größten Genies haben oft lange getaſtet, bis ſie ihr eigenſtes Feld fanden, und der Erſcheinung, daß ein Künſtler gerade auf dem ihm fremdeſten Revier am Mächtigſten zu ſein glaubt, begegnen wir alle Tage. Daß man an ſeiner „Farbenlehre“ ſo viel zu mäkeln fand, hat Goethe nie ganz verwinden können. Wie rangen er und Schiller mit der Antike! Wie mancher Lyriker hält ſich für den berufenſten Dramatiker und was dergleichen Verſuche und Selbſttäuſchungen mehr ſind! Wagner aber blieb, einmal von ſeiner innigen Verwandtſchaft mit dem germaniſchen Gefühls- und Anſchauungskreis durchdrungen, dieſem Bunde ohne die leiſeſte Irrung getreu, und daß er es that, darf man ihm als eine nationale That anrechnen.

In Wirklichkeit, in kühnerem, raſcherem Siegeslauf hat bis auf ſeine Tage noch kein deutſches Kunſtgenie die Herzen auch der fremden Völker erobert, und, was bis vor Kurzem noch völlig unmöglich ſchien, die Vertrautwerdung der Italiener, Spanier und Franzoſen mit dem urdeutſch gearteten Wagnerſchen Muſikdrama wird mit jedem Jahre mehr zu That und Wahrheit. Die Schranken, die unüberwindlich ſchienen, fallen. Liegt darin aber nicht ein Widerſpruch mit dem Deutſchthum der Wagnerſchen Schöpfungen? Im Gegentheil. Wären ſie nichts als der Ausfluß eines albernen Chauvinismus, dann hätten ſie gewiß niemals die Revanchegelüſte der Franzoſen beſiegt. Aber es ſpiegelt ſich darin nur die Thatſache, daß alles wahrhaft Große den Bedingungen ſeiner Zeit und ſeines Landes entſprechend heranwächſt und um ſo ſiegkräftiger wird, je mehr es das Mark aus dem heimiſchen Boden geſogen. Die Kunſt iſt kosmopolitiſch — ja wohl! Aber nicht die Kunſt iſt es, die allen Völkern ſchmeichelt und die Orden aller trägt, die Kunſt mit dem Croupiersgeſicht, der Allerweltsgeſellſchafter, der ein bischen franzöſiſch, italieniſch, deutſch und engliſch, von Allem etwas iſt. Die Kunſt ſtreckt vor Allem die Hand über den Erdboden, die getreu den Bedingungen ihres Werdens nur ihre höchſte Blüthe darſtellt. Was von Shakeſpeare, Molière, Dante, Calderon, von Rafael und Rembrandt gilt, darf auch von Wagner gelten. Ein ſolcher Sieg wird nicht ohne hartnäckigen Widerſtand, ohne Spott und Hohn errungen, aber er wächſt unaufhaltſam. Man ſollte dieſen Punkt nicht gering achten. Ganz nur ſeinem Genius und dem Volksgeiſt folgend, ohne Ausſicht verſtanden zu werden, hat er ſeine Bahn vollendet, und welche Segnungen hat ihm nach langer, bittrer Verkennung dieſe Beharrlichkeit und Treue gebracht! Ich meine, die geſammte Kunſt unſeres Vaterlandes könnte von dieſem Beiſpiel lernen und ſich Muth aus ihm ſchöpfen. Wir haben faſt auf allen Gebieten experimentirt und nach fremden Muſtern geſchielt. Dieſer Mann aber hat ſich faſt ganz auf ſich ſelbſt geſtellt. Als die Schlachten von 1870 und 1871 geſchlagen waren, erhofften die Herzen von der großen nationalen Erſtarkung auch eine Kräftigung

der heimischen Kunst. Sie ließ auf sich warten, und trotz jener Tage blüht auf unseren Bühnen die französische Operette, das französische Sittenbild, und in unseren Salons die französische Mode. Sollte das künstlerische Vorbild, das Wagner uns gegeben, die Seelen nicht stärker zu befruchten vermögen? Solche Anregungen spinnen sich oft leise, kaum wahrnehmbar weiter; oft sind die neuen Triebe nur dem scharfen Auge, der innigen Anempfindung wahrnehmbar, aber sie regen sich in Dichtung, Musik und Malerei, und offenbaren sie sich nicht in dem Geist ihrer Schöpfungen, so thun sie es augenfälliger in ihren Stoffen.

Das Stoffgebiet war für Wagner nun aber von seinem Genius untrennbar und schon durch die Wiedererweckung der großartigsten, schönsten und tiefsten unserer germanischen Sagenstoffe vollbrachte er eine nationale That. Er schuf aus fast unbeachteten Vorwürfen, dem „Tannhäuser" und „Lohengrin", zwei seiner durchgreifendsten Tondichtungen, deren erste uns durch die großen typischen Züge ihres Gegenstandes wie ein uraltes Gemeingut unseres Volkes und der Kunst anmuthet (ein Stoff, dem grandiosen und unverwüstlichen Don Juan-Stoffe gleich) — und doch ist Wagner es gewesen, der seine Bedeutung zuerst erkannt und seine Schätze gehoben hat; er brachte uns das Leben und Treiben der Minne- und Meistersinger zum Bewußtsein, verleiblichte uns „Tristan und Isolde" und den „Parsifal" und führte uns vor Allem zu den Quellen unseres angestammten Götterglaubens zurück, die er zu einem breiten, riesenhaften Strom ausschwellte. Das Übersinnliche-Sinnliche des germanischen Idealismus lebte ihm in jeder Ader. Völlige Naivetät des Genießens ist dem germanischen Wesen fremd. Wir erkaufen jeden Zoll an die Erde, an den gröberen Stoff, aus dem uns die Natur schuf, mit einer Anwandlung von Reue, mit Seufzern und Thränen. Wie Faust irren wir zwischen der Erkenntniß des Höchsten und dem Rausch der Lust hin und her. Die „zwei Seelen in der Brust" eignen auch dem deutschen Kunstgenius. Er ist wie der Genius unseres Volkes ewig dualistisch, während in der Antike und bei den romanischen Völkern Gott und Welt, Körper und Seele, Sinne und Geist

viel reiner in einander aufgehen. Die Pole zu versöhnen, streben und schmachten alle germanischen Künstler, aber sie bleiben mit geringen Ausnahmen immer sentimentalisch. Wie Faust kann auch Tannhäuser in seinem Schwanken zwischen Venus und Elisabeth ein Sinnbild dieses Wesens sein. Werden aber die Gegensätze wirklich verbunden, wie in dem Minnecultus des Mittelalters, in dem sich die Marienverehrung mit der ritterlichen Liebe zu dem Erdenweibe so seltsam vermischt wie nirgends sonst, zu keiner Zeit und bei keinem Volke, eine Vermischung, die auf die Madonna alle Reize der Frau häuft und auf das Weib alle himmlischen Qualitäten der Gottesmutter — dann ist das Übersinnlich-Sinnliche buchstäblich Fleisch geworden: und in diesen mittelalterlichen Empfindungen, in dieser von ihnen untrennbaren Stoffwelt bewegt sich Richard Wagner wie Rinaldo in dem Zaubergarten der Armide. In ihn ist er gebannt. Hier findet er die Unschuld und die Erkenntniß und Verehrung der Unschuld, Liebesverlangen und das Grauen davor, das Begehren, das sich unter Thränen selbst zu bändigen vermag (Siegfried), Schwärmerei und Frömmigkeit, Verzückung und Hexerei: die ganze Welt der germanischen Phantasieen und Empfindungen, dem germanischen Boden entsprossen und eingehüllt in den nordischen Nebel, der die Gestalten in seiner Verschleierung nur reizvoller, das Schöne schöner, das Furchtbare furchtbarer erscheinen läßt; eine Welt der Ahnung und der Sehnsucht.

Es war ein charakteristischer Zug Richard Wagners, daß er seine Eigenart, sein Genie, weil es ihm nothwendig und gesetzmäßig war, nun überhaupt als Gesetz empfand und in seinen theoretischen Schriften Grundsätze aufstellte, die, so sehr sie für ihn galten, doch nicht für alle Welt gelten konnten. Sie sind nur ein Beweis für die Stärke seines künstlerischen Lebenstriebes. Für den wahren Künstler sind Theorie und Praxis eben untrennbar. Natürlich hat man demgemäß seine reformatorischen Werke mit Vorsicht zu lesen. Wahres und Falsches, allgemein Gültiges und ganz Individuelles sind bunt durcheinander gemengt und oft unlöslich verquickt. Weil ihm der Mythus und speciell der germanische Mythus das Heil

für seine Entwicklung bedeutete, macht er ihn schlechtweg zu der einen Quelle aller musikalischen Dramatik und sagt: „Wollen wir das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen" („Oper und Drama", Ges. Schriften IV, 109), ein Wort, neben das ein anderes sofort gestellt sein mag: „Die Sage hat den Vorzug, von einer Zeit und einer Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigenthümlichen äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben". Was Wagner dabei vorgeschwebt hat, wird durch den Zusammenhang mit seinen vielfachen sonstigen Äußerungen über diesen Punkt klar. Abgesehen von seiner ganz besonderen Hinneigung zu der germanischen Sagenwelt empfand er, daß sich im Mythus sehr oft ein mächtiger und tiefer Gefühlsinhalt in großen Formen äußert und daß er eben darum, weil seine Motive fast ausschließlich der Gefühlswelt entstammen, auch musikalisch ist. Hier fehlt das, was Wagner im „Kunstwerk der Zukunft" den „prosaisch intriguanten, staats- und modegesetzlichen Wirrwarr" nennt, den „unsre modernen Dichter in einem Schauspiel auf das Umständlichste zu wirren und entwirren haben", jede Berührung mit dem socialischen, politischen, diplomatischen Leben, mit der Sphäre des Verstandes, mit der die Musik nichts zu schaffen haben kann und darf; hier boten sich dem musikalischen Dramatiker die ergiebigsten und ergreifendsten Stoffe für ein lyrisches, d. h. musikalisches Drama, für ein Drama, in dem sich Empfindungen in Worte, Töne und Handlungen umsetzen. Es ist ohne allen Zweifel richtig, daß die Musik für die Shakespeareschen Königsdramen die nöthigen Ausdrucksmittel ebenso wenig zur Verfügung hat wie für den Carlos, den Wallenstein und die Stuart, ja selbst für den Faust. Complicirte Motivirungen, weitläufige Expositionen, die allein durch das Wort, nicht auch durch den Ton verständlich werden können, wider-

ſtreben ihr, und im Allgemeinen kann man Wagners Worten beiſtimmen, daß in der Sagenwelt der Geiſt „wie durch die charakteriſtiſche Scene ſo durch den ſagenhaften Ton ſofort in denjenigen träumeriſchen Zuſtand verſetzt wird", der der muſikaliſchen Reception unentbehrlich iſt, und in welchem er, wie Wagner ſich ausdrückt, „bis zum völligen Hellſehen gelangen ſoll, wo er dann einen neuen Zuſammenhang der Phänomene der Welt gewahrt".

Nur inſofern, als die Mythen dem Urquell der Phantaſie und des Gefühls unmittelbar entquollen und darum muſikaliſch, in ihren Conflicten aber muſik-dramatiſch ſind, hat Wagner alſo recht, wenn er in ihnen eine Idealform für das muſikaliſche Drama zu erkennen glaubt. Stoffe aber, in denen die Empfindung die Handlung erzeugt, giebt es auch und *kann* es in allen Lebenskreiſen geben, und „Don Juan", die „Zauberflöte", „Fidelio" und der „Freiſchütz" ſind dafür die glänzendſten Beiſpiele. Zwar ſtellen ſie alleſammt das Ideal nicht rein dar — aber wo geſchähe das überhaupt? In ihnen allen giebt es einzelne dem Ausdrucksgebiet der Muſik im Grunde entzogene Dinge, Vorgeſchichten und Verwicklungen, mit denen ſie nichts anzufangen weiß. Findet ſich aber in der Sagenwelt, ſpeciell in der von Wagner behandelten, das muſikaliſch-dramatiſche Muſter aller Vollkommenheit? Durchaus nicht. Selbſt im „Tannhäuſer", einem der typiſcheſten, muſterhaft behandelten Opernſtoffe, giebt es einige kleine Brüche, auf die bei der Betrachtung dieſes großen Werkes noch zurückzukommen iſt. Und hier geſtaltete Wagner faſt völlig frei, mit ſichrer, kühner, durchaus vom muſikaliſchen Genie geleiteter Hand. Überließ er ſich aber ſeinen Sagenſtoffen ſorgloſer, ohne ſie zu läutern und zu runden, im Vertrauen auf ihre muſik-dramatiſche Macht, dann haben ſie ſich ſtets an irgend einer Stelle gerächt. Denn er überſah, daß die Urformen der Mythe ja doch nicht zu uns gelangt ſind, daß es alſo mit dem völligen Aufgehen der Empfindung in ihnen, mit der Wiedergabe eines „rein menſchlichen Inhalts" gute Wege hatte. Ihre *Motive* ſtellen ſich in den meiſten Fällen groß und einfach dar, aber die *Handlungen*, in denen ſie ſich offenbaren, ſind oft ſo kraus und verworren, ſo täppiſch ge-

führt, als hätte ein Kind die Steine eines Bretspiels verschoben. Mit der bezwingenden und rührenden Naivetät verbindet sich das Ungeschick der Kindheit des Volkes. Es empfindet stark und wahr, aber es fabulirt sehr mangelhaft, verliert sich oft völlig vom Thema und verschüttet durch eine Anhäufung thörichten Détails die Quelle, so daß man sie kaum wiederfindet. Die Stoffe des „Parcival" und des „Tristan" gingen durch mancherlei Hände, bis Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg sie ihrem Genie zu Diensten zwangen, und wie viel Öden und Dunkelheiten haben sie trotz all ihrer gewaltigen typischen Herrlichkeit im Einzelnen auch bei diesen großen Dichtern noch behalten! Wie nun gar, wenn ein großer Gott- und Weltgedanke sich durch Kindermund, durch den Mund eines im Zustand der ersten unberührten, frischen Kindheit befindlichen Volkes äußern will! Was für logische Sprünge, was für Widersprüche giebt es da, wie verwirrt sich ein Mythus mit dem andern, wie weiß sich der „Homer" dieser Volksphantasien und -Gedichte so gar nicht ein noch aus, wie knabenhaft ungefüg thürmt er seine Bausteine aufeinander. Das drängt sich ja auf und wird durch die Beispiele bestätigt werden. Wagner hat darum Unrecht, wenn er so schlechtweg meint, die Sage stelle den „rein menschlichen Inhalt einer Zeit und einer Nation in einer nur ihr eigenthümlichen äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form" dar. Der Tannhäuser — ja! aber das ist mehr Wagners Werk als das der Sage; wohl auch, in großen Zügen, „Tristan und Isolde" und „Parsifal", wie Wagner sie behandelt hat, trotz der weitschichtigen Exposition des Tristan — aber auch der „Ring der Nibelungen"? Dieser soll schnell verständlich sein? Er enthält einige große, menschliche, deutliche Züge, aber als Ganzes ist er so schwer verständlich wie kein anderes Musikdrama oder keine andere Oper. Zudem enthält er eine ganze Reihe von widerspruchsvollen, unklaren, unmusikalischen Einzelheiten, und ich wüßte mir keine dornigere Aufgabe als die „Handlung" des „Ringes" mittheilen und über all seine Scenen und Orakelwörter Licht verbreiten zu sollen. Daß er trotzdem die gewaltigste Wirkung übt, macht die Fülle seiner un-

mittelbaren Empfindungs- und Naturoffenbarungen in der Tonsprache eines Richard Wagner — aber jene fremden Elemente stören die Freude oft empfindlich.

Das ist die Kehrseite der Hinneigung des Meisters zum „Mythus". Er gab sich ihm auch in seiner reifsten Zeit und gerade da mehr als vorher zu vertrauensvoll und bedingungslos hin. Das aber ist und bleibt gewiß: hätte er ihn durch eine kritischere Sichtung seiner Kunst auch noch segenbringender machen können — die goldensten Früchte spendete er ihm doch und die Erweckung, die Wagner an der deutschen Sage vollzogen, lohnte sie ihm überreichlich. Sie badete ihn in ihrem Quell, sie verlieh ihm ihre Kraft und die Fähigkeit, die Stimme der Natur zu vernehmen und nachzusprechen — was verschlägt es da, daß ihm ein Lindenblatt auf den Rücken fiel? Alles Irdische, auch das Größte trägt sein Siegfriedsmal. Dies darf hier genügen. Aber es ist ein Thema, von dem immer aufs Neue zu reden ist und das eine immer neue Beleuchtung verlangt und verträgt.

Mit dem „Fliegenden Holländer" beginnt zugleich der Kreis der Wagnerschen Darstellungen, deren großes, in allen Farbenbrechungen variirtes Thema die Erlösung ist: die Erlösung aus Noth, Elend und Sünde durch eine freie Liebes- oder Heldenthat. Dehnt man den Begriff ein wenig, so wäre auch der „Rienzi" heranzuziehen, auf den das geknechtete Rom wie auf den Heiland harrt; aber mit dem „Holländer" erhält das Sühnungsopfer doch erst den mystischen und religiösen Zusatz, der fortan, den Sagenstoffen entsprechend, die Wagner in seine Dienste bannt, für seine Conflicte und seine Handlungen entscheidend wird. Im „Holländer" befreit die ganz nur an ein einziges Empfinden schwärmerisch hingegebene Treue der Frau einen durch einen wunderlichen Schicksalsschluß dem ewigen Leben und Verderben Geweihten vor diesem grauenvollen Dasein und versöhnt ihn dem Himmel; im „Tannhäuser" bringt die Liebe einer reinen Jungfrau den im wilden Sinnenrausche befangenen Helden zur Erkenntniß und Zerknirschung, und dem Verdammungsspruch eines mitleidlosen Papstes zum Trotz hat ihr Gebet, womit sie zu den Seligen eingeht,

„um deiner Gnaden reichste Huld
nur anzuflehn für seine Schuld",

überschüssige Kraft genug, den dürren Stab zum Grünen zu bringen und dem Sünder die Erlösung „aus der Hölle Brand" zu verheißen; Lohengrin erscheint der geängsteten und fast schon verlorenen Elsa in höchster Noth als der Retter, der die Netze des Truges zerreißt und der verleumdeten Unschuld die Krone der Ehren zurückbringt; selbst in „Tristan und Isolde" spielt das Motiv der Rettung vom Leid eine Anfangs (in der Exposition) nur nebensächliche Rolle, um späterhin den ganzen dritten Act zu beherrschen, der endlich, aber zu spät, die wunderthätige Ärztin bringt, die Liebe, die Isolden, als sie Tristan zu erretten nicht mehr vermag, nun selbst von allem Leid erlöst; ganz erfüllt dagegen die „Nibelungen" die Hoffnung auf den Erlöser, den Einen, „den hehrsten Helden der Welt", der Götter und Menschen vom Fluche befreie, und in ausgesprochenster Weise nimmt dieser Erlösungsgedanke im „Parsifal" das Gewand der christlichen Erzählung und Lehre an, in der er sich geschichtlich am Klarsten, Reinsten und Ergreifendsten verkörpert hat. Es ist ein Thema, das dem germanischen Kunstideal mit seiner Sehnsucht gleichsam angeboren ist.

Wie deutlich es auch im „Holländer" behandelt ist, in wie großen, klaren und einfachen Zügen, das leuchtet auf den ersten Blick ein, und in dieser Stärke des Grundmotivs, der Sehnsucht nach dem Heil und der Erlösung, die sich dies Heil zu bringen sehnt, ruht im Bunde mit der musikalisch ganz wunderbar getroffenen Spuk- und Meerstimmung der mächtige, geheimnißvolle Reiz des Werkes. Denn im Übrigen hat — um zunächst einmal bei der Handlung zu bleiben — die „Sage", die von Wagner wie von seinen blinden Verehrern als die Alles enthaltende dichterische Ur- und Idealform gepriesen wird, den Glauben an ihr Heil auch im „Holländer" schlecht gerechtfertigt, und man sollte es dem Meister nicht zum Verdienst anrechnen, daß er darauf verzichtet hat, an den überlieferten Stoff seine sonst so zielbewußt und frei gestaltende Hand zu legen. Er glaubte, wie er es in einem in der „Neuen Zeitschrift für Musik" abgedruckten Briefe

vom 9. Januar 1843 ausspricht, nichts weiter thun zu müssen, als „eine schöne Sage nur einfach sich selbst erzählen zu lassen“ — und das war ein Fehler. Denn diese Sage, auf die Wagner durch Heine gelenkt war, enthält zwar einen großartigen, fesselnden, aber der Ausbildung durchaus noch bedürftigen Stoff. Das Geschick des ewigen Juden der See hätte an ein bedeutendes Ereigniß, an eine Alles überragende Persönlichkeit geknüpft werden müssen, wie die des Ahasver, den die Mythe mit Christus selbst zusammenführt und ihm, dem Heiland, die kurze Ruhe auf seinem letzten Gang versagen läßt. Mit einem solchen Dasein verbunden gewinnt auch die kleinste That Bedeutung, der kleinste Fehl wächst zur riesengroßen Sünde an, und es scheint uns nicht zu viel, daß der Erlöser, dessen Reich mehr und mehr an Macht gewinnt, in seinem lichten Siegesgang über die Erde den furchtbaren Schatten wirft, der nie zur Ruhe kommt, neronische Brände, Erdbeben, Inquisition, Revolution und Kriege überdauert. Für den Dramatiker würde aber auch diese Motivirung allein noch nicht genügen und er müßte darauf bedacht sein, das einfache Factum an das Ende einer längeren psychologischen Entwicklung zu stellen — wie es denn ja bereits vielfach, auch im Epos, und in diesem mit besserem Gelingen, versucht ist. Im Geschick des fliegenden Holländers fehlt aber jede bedeutende Thatsache, aus der ein dramatisches Geschick zu entwickeln gewesen wäre, und Wagner hat sich, seltsam genug, damit begnügt, ihren anekdotischen Kern unverändert zu lassen. Was ist denn Großes und Interessantes daran, daß der Capitän eines Schiffes, dem es nicht gelingen will, ein Cap zu umsegeln, sich verschwört, er ließe in Ewigkeit nicht ab, und verdient ein solches auf einen energischen Willen deutendes Wort, das sich wahrscheinlich mit einem kräftigen Seemannsfluch verband, daß „Satan“ ein „Es gilt“ ausruft und dem Unglücklichen diesen Schwur mit seinem „In Ewigkeit“ für baare Münze anrechnet? Diesem Proceß fehlt jede höhere sittliche Berechtigung und wir werden höchstens zu der Vermuthung angeregt, der Holländer müsse noch andere Dinge auf dem Kerbholz haben und jener Fluch habe das Maß nur voll gemacht. Auch das wäre und bliebe aber ein Fehler:

die ganze Persönlichkeit des Helden hätte uns mit ihrem Fühlen und Wollen lebendig werden müssen; statt ihrer aber erhalten wir nur einen, allerdings unheimlichen Schemen, dessen Leid uns rührt, aber da wir ihn nicht bis in die Wurzeln seiner Menschlichkeit verfolgen können, versagt das individuelle Interesse an ihm. Und was hätte aus dieser Gestalt, die ohnehin schon so mächtig ergreift, werden können, wenn Wagner sie so frei umgebildet hätte, wie sein Genius es durfte und konnte!

Auch die Heilsbedingungen sind wunderlicher Art. Es ist ein Glück, daß ihre Darlegung auf jene an und für sich ganz prächtige Ballade der Senta beschränkt und dadurch für die größere Masse des Publikums dem deutlicheren Verständniß entzogen bleibt: denn dieser immer wieder, in jedem siebenten Jahre, erneute Versuch, in einer neuen Ehe ein treues Weib zu finden, ein Versuch, der immer wieder fehlschlägt und die ungetreuen Frauen mit spukhafter Übertreibung zu ewiger Verdammniß verurtheilt — er ist doch ausnehmend kleinlich und fast komisch, das richtige Product einer ungeschickt-volksthümlichen, halb kindlichen, halb kindischen Fabulirerei. Eben so unklar ist Sentas Verhältniß zum Erik behandelt, und man athmet in jedem Augenblick auf, wo man alles verworrene und alberne Drum und Dran der „Gespenstergeschichte" vergessen kann, um sich ganz nur der Hauptsache hinzugeben: der Erlösung des unseligen Mannes durch die schrankenlose Treue des Weibes, diesem großen, erschütternden Thema, das, wo es bei Wagner auch anklingt, sofort Ohr und Herz gefangen nimmt und uns schließlich am Ende der mangelhaft gestalteten (ursprünglich nur für einen Act berechneten) Handlung mit reiner Befriedigung und Beglückung entläßt. Denn die erschütternde und erhebende Wirkung des „Fliegenden Holländer" anzutasten kommt mir nicht in den Sinn. Ich behaupte nur wiederholt, daß sie eine noch erheblich bedeutendere hätte werden können, wenn Wagner, anstatt sich der Sage sklavisch anzuschließen (Nohl nennt das natürlich in seiner Weise „eine keusche Bewahrung des Wahren und bescheidene Unterordnung des Eigenwillens unter das allgemeine Gesetz des Lebens und des Schaffens"), zu ihrem Thema

eine andere Exposition, zu ihrer Seele einen anderen Körper hätte erfinden wollen.

Die Schnellfertigkeit und Wahllosigkeit des Meisters seinem Stoffe gegenüber verleugnet sich übrigens auch in den Hauptcharakteren nicht, die noch nicht die letzte Prägnanz besitzen, über die er sonst so völlig verfügt. Die empfundenste Melodik, die bedeutungsvollste Declamation ist mit ganz conventionellen Phrasen untermischt und die Mängel in der Fabel und der Führung der Handlung nehmen ihren Gestalten oft an entscheidender Stelle die Glaublichkeit, auf die selbstredend auch in den Reichen der Geister und Gespenster nicht verzichtet werden darf. Da Wagner sich selbst über sie in seinen Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer" verbreitet hat, so bietet sich eine gute Gelegenheit dar, ihm in die Werkstatt zu schauen und sich zu überzeugen, in wie weit er seine künstlerischen Absichten lückenlos verwirklicht hat, in wie weit die Ausführung hinter ihnen zurückgeblieben ist, oder gar, ob der Meister sich als Theoretiker und Kritiker nicht gelegentlich in Widerspruch mit seinem eigenen Werke befindet. Die sorgfältigste Betrachtung widmet er selbstredend dem Holländer selbst, und mit dieser sei darum der Anfang gemacht.

„Das Äußere seiner Erscheinung ist, so sagt Wagner, genügend angezeigt. Sein erster Auftritt ist ungemein feierlich und ernst: die zögernde Langsamkeit seines Vorschreitens auf dem festen Lande möge einen eigenthümlichen Contrast mit dem unheimlich schnellen Daherlaufen des Schiffes auf der See bieten. [NB. Dies ist doch wohl eine allzu gekünstelt gedachte, von dem Zuschauer sicherlich nicht wahrzunehmende Wirkung!] Während der tiefen Trompetentöne (H-Moll) ganz am Schlusse der Introduction ist er, auf einem von der Mannschaft ausgelegten Brette, vom Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeschritten: die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritt des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der

Violoncelle und Bratschen [? Auch hierin erblicke ich eine künstliche, dem Zuschauer nicht zum Bewußtsein kommende Unterstellung]: mit dem ersten Viertheile des dritten Taktes thut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen. Von hier an folgt seine fernere Bewegung der Unwillkür des weiteren Vortrags, doch nie möge sich der Darsteller zu auffallender Lebhaftigkeit im Hin- und Herschreiten verleiten lassen: eine gewisse grauenhafte Ruhe in der äußeren Haltung, selbst bei der leidenschaftlichsten inneren Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung, wird das Charakteristische seiner Erscheinung zur geeigneten Wirkung bringen. Die ersten Phrasen werden ohne die mindeste Leidenschaftlichkeit wie von einem Übermüden (fast genau im Takte wie überhaupt das ganze Recitativ) gesungen; bei den mit bitterem Grimme gesungenen Worten „Ha stolzer Ocean" bricht er noch nicht in eigentliche Leidenschaft aus: mehr wie mit schrecklichem Hohne wendet er nur den Kopf halb nach dem Meere zurück. Während des Ritornells, nach „Doch ewig meine Qual" senkt er wieder, wie müde und traurig, das Haupt; die Worte: „Euch, des Weltmeers Fluthen" u. s. w. singt er so vor sich hinstarrend."

In der weiteren Ausführung verlangt Wagner von dem Sänger bei größter und ergreifendster Leidenschaftlichkeit äußerlich vollkommenste Ruhe, selbst bei den Worten „Niemals der Tod", „die allerdings mit gewaltigster Betonung gesungen werden müssen", weil Alles bis dahin, wie er auf das Treffendste bemerkt, mehr noch der Schilderung seiner Leiden angehört als einem wirklichen unmittelbaren Ausbruch seiner Verzweiflung. Zu diesem will er ihn erst mit dem Paukenwirbel gelangen lassen, der den Worten „Dich frage ich, gepriesner Engel Gottes" vorangeht, und da dieselben schlechterdings nie in des Dichter-Componisten Sinne gesungen werden, fahre ich ihn wörtlich zu citiren fort. Nach Wagner geräth der Holländer mit jenem Paukenwirbel „in ein schauriges Zittern, die niedergehaltenen Fäuste ballen sich krampfhaft, die Lippen beben ihm, als er endlich, den starren Blick durchweg gen Himmel gerichtet, die

Phraſe „Dich frage ich“ beginnt. Dieſe ganze, faſt unmittelbare Anrede an den „Engel Gottes“ muß, bei dem furchtbarſten Ausdruck, mit dem ſie geſungen wird, in der angegebenen Stellung ... ausgeführt werden: wir müſſen einen „gefallenen Engel“ ſelbſt vor uns ſehen, der aus fürchterlichſter Qual heraus der ewigen Gerechtigkeit ſeinen Grimm kundgiebt.“ Man braucht zunächſt nur bis hierher zu leſen, um inne zu werden, daß dieſe Auffaſſung in Wagners Sinne auf der Bühne niemals angetroffen wird. Gemeinhin wird nämlich dieſer Satz als der ruhige Mittelſatz, gleichſam als das Andante nach dem alten Ouverturenzuſchnitt betrachtet, als ein Seitenſtück zu Lyſiarts „Schweigt, glühnden Sehnens wilde Triebe“, das auch von einem wildbewegten Recitativ und dem heftigen Allegro der Arie umrahmt wird, und Alles, was die Sänger an Weichheit des Tones und an Wehmuth der Empfindung beſitzen, verlegen ſie nun in dies Stück. Sie achten des Wortes nicht „Ward ich Unſel'ger Spielball deines Spottes?“, ſie hören nur die anderen „Geprieſner Engel Gottes“, „meines Heils Bedingung“ „Erlöſung“; dieſe fördern die feierliche und elegiſche Stimmung in ihnen, und was die Worte nicht thun, vollendet der Adagio-Charakter des Satzes und ſeine Melodik. Denn in der That: Wagner hat es in dieſem Falle dem Sänger erſtaunlich ſchwer gemacht. *Dieſe* Töne mit dem Ausdruck des Grimms und der Verzweiflung zu ſingen, ſcheint nahezu unmöglich, und wenn ſich mit dem Schluß des im engeren Sinne arioſen Theils auf dem Worte „an“ die Erlöſung ahnungsvoll ſchon zu nahen und das furchtbare Sehnen in Frieden aufzulöſen ſcheint, dann hat man nicht entfernt mehr den Eindruck der *Anklage*, ſondern nur den der *Klage*, der reſignirten Klage, die erſt bei der Stelle „Vergebne Hoffnung“ (man beachte wohl! dies Wort beſtärkt ja nur den Sänger in dem Glauben, in den vorangehenden Satz habe ſich ſogar ein Schimmer von Hoffnung gemiſcht!) völliger Faſſungsloſigkeit weicht. Wird hier alſo geirrt, dann trifft den Schöpfer des Werkes ein großer Theil der Schuld.

Alles Folgende iſt dann wieder klar und kenntlich. Kein Sänger, der nicht in dem mächtigen Allegro ſeine ganze Kraft zuſammenfaßt

und den Worten „Ihr Welten, endet euren Lauf" den stärksten, zermalmendsten Ausdruck giebt. Nach den Schlußworten „Ewige Vernichtung, nimm mich auf!" bleibt er in großer Stellung fest wie eine Bildsäule während des ganzen Fortissimos des Nachspiels stehen: erst mit dem Eintritt des Pianos, während des dumpfen Gesanges aus dem Schiffsraume, läßt er allmählich in der Kraft der Stellung nach; die Arme sinken ihm; bei den vier Tacten „espressivo" der ersten Violine senkt er matt das Haupt und wankt unter den letzten acht Tacten des Nachspiels nach der Felsenwand zur Seite hin: hier lehnt er sich mit dem Rücken an und verbleibt nun, die Arme auf die Brust verschränkt, lange in dieser Stellung.

In dem großen Zwiegespräch mit Daland ist zu Beginn Alles ruhige, fast apathische Würde. Des Holländers Seele ist bei diesen Fragen und Antworten kaum betheiligt. Eben darum scheint mir aber auch das plötzliche überheftige Erfassen des neuen Rettungsankers psychologisch nicht haltbar — denn psychologisch, nach menschlichen Gesetzen, will der Holländer trotz seines geisterhaften Daseins verstanden werden. Man begreift es vollkommen, daß er das Heil, das ihm so oft entschwand, noch einmal und wieder und wieder zu erringen bemüht ist, aber man sollte denken, er müßte dem immer neuen Erlösungsverlangen, das ihm selbst doch wie ein Hohn vorkommen muß, nur mit Resignation nachgeben. Er mag an Daland die Frage stellen „Hast du eine Tochter?" Aber kann dessen Antwort „Fürwahr ein treues Kind" ihn so plötzlich aufflammen lassen, die Kunde von einem Weibe, das er nie sah, von dem ihm kein Bild und keine Ahnung zugetragen wurde? Denn was will Dalands Bezeichnung „ein treues Kind" sagen? Zwar ist dies hier seltsam klingende Epitheton von Wagner mit offenbarer Absicht gewählt; es ist, wenn man will, eine Suggestivantwort (wie es processualisch verpönte Suggestivfragen giebt), und das Wörtchen „treu" soll den Ausbruch des Holländers hervorlocken. Hätte Daland statt dessen „ein gutes Kind" oder „ein liebes Kind" gesagt, was viel näher gelegen und viel natürlicher geklungen hätte, so wäre die Absicht kaum erreicht worden. Aber auch so, mit diesem unangenehm deutlichen

„treu", wird sie es nur unvollkommen. Man versteht es, daß der Holländer, sobald er Sentas ansichtig wird, aus ihrem bleichen Antlitz die Verheißung seiner Befreiung liest; was er seit bangen Ewigkeiten geträumt, stellt sich ihm plötzlich leibhaftig dar, und schnell und verständlich ist das mystische Band geschlungen. Aber die bloße Erwähnung Sentas durch den Vater kann solchen Zauber und solch' ein Begehren nicht wecken. Da es aber an jeder seelischen Anknüpfung fehlt, wird der Holländer durch diese unmotivirte Hast fast lächerlich, denn nun sagt man sich, daß, wenn er es alle sieben Jahre ebenso gemacht, seine ehelichen Mißgeschicke ihn nicht unverdient betroffen haben. Wenn er jeden, den ersten besten Seemann, der ihm seine Trulle von Tochter anpreist, sofort zum Schwiegervater kürt, dann freilich mag er sich nicht beklagen, daß ihm sein Heilsstern in immer weitere, wolkigere Fernen verschwindet. Wäre übrigens diese Scene lückenlos von der psychologischen Wahrheit dictirt, was ich demnach bezweifle, so würde sie gewiß auch nicht gerade an dieser entscheidenden Stelle von aller musikalischen Gnade verlassen sein. Denn etwas Schlimmeres hat Wagner wohl nie componirt als Dalands „Wie, hör' ich recht, meine Tochter sein Weib?" Dies abgerissene, jüdisch klingende Motiv soll vielleicht den kleinlichen Geist des Alten (den Wagner übrigens gegen die Anschuldigung, er habe seine Tochter „verkauft", selbst in Schutz nimmt) kennzeichnen? Aber es ist ordinärer als der ganze Mann, und es ist sonst nicht Wagners, wie aller großen Künstler Art, das Niedrige mit niedrigen Mitteln darzustellen. Diese Melodie aber zerreißt auf das Frechste die Stimmung des Duetts, sie widerspricht dem Grundton des ganzen Werkes, ist durchaus unwagnerisch und sinkt selbst unter Meyerbeer, von dessen Hobelbank sie abgefallen sein könnte, hinunter. Zudem bereitet sie uns in Bezug auf die Declamation ein wahres Gräuelfest, denn es kann nichts Schrecklicheres geben als die Betonung der dritten Zeile: „Fast fürcht' ich, wenn unentschlossen ich bleib'", mit seinem unerträglich albernen stark betonten „wenn", der Mißachtung jeder Kürze und Länge, und es

bleibt geradezu räthselhaft, daß Wagner, der doch gegen solche Verstöße bei Andern, bei Weber, Spohr und Marschner z. B. so streng zu Felde zieht, diesen Wechselbalg unverändert hat stehen lassen. Man fühlt sich wie erleichtert, wenn der Holländer mit einer sehnsüchtigen Weise einsetzt, und folgt dem Duett, so wenig es auch noch die eigenen Züge des Meisters trägt, so wenig es sich von französischen und italienischen Erinnerungen freimacht, doch von nun an bis zum Schlusse wieder mit Vergnügen.

Auch über die große Scene Sentas und des Holländers verbreitet sich Wagner begreiflicherweise ausführlicher, denn diese mit ihrem überlangen stummen Ritornell zu Anfang war für die fünfziger Jahre etwas Neues und Unerhörtes und der Componist hatte bei seinen Sängern noch das Bedenken zu zerstreuen, sie könnten in dieser übermäßig ausgehaltenen bewegungslosen Situation der Langenweile oder der Lächerlichkeit anheimfallen. Heutzutage ist diese Furcht geschwunden. Man hat sich an die Wagnerschen „langen Blicke", die in den Meistersingern, im Tristan, in den Nibelungen wiederkehren, gewöhnt und spielt die klar geschaute Scene wohl überall in des Meisters Sinne. Vielleicht ist nur daran zu erinnern, daß der Holländer nach seinem Willen bei den Worten „Allmächtiger, durch diese sei's" aufs Knie sinken, sich mit dem agitato (H-Moll) leidenschaftlich erheben und seine Liebe zu Senta sogleich „in der furchtbarsten Angst über sein eigenes Schicksal, dem sie sich aussetzt", äußern soll. „Wie ein gräßlicher Vorwurf", heißt es wörtlich, „kommt es über ihn, und in der leidenschaftlichen Abmahnung von der Theilnahme an seinem Schicksale wird er ganz und gar wirklicher Mensch, während er bisher oft noch meist nur den grauenhaften Eindruck eines Gespenstes machte." In dieser letzten Bemerkung läuft nun freilich ein Irrthum unter, denn unwillkürlich unterstellen wir jeder dramatischen Gestalt, mit der wir empfinden sollen, auch selbst die Fähigkeit menschlichen Empfindens. Wie man in Marschners „Hans Heiling", um sich dem erschütternden Stoffe ganz gefangen zu geben, den finstern Geisterfürsten unwillkürlich für eins jener bleichen Menschenkinder nimmt, die schwer und ernst in den Tiefen

des Wissens nur den Tod geschaut haben und, vom Himmel gleichsam gezeichnet, trotz des tiefsten Empfindens doch um jedes reine Glück des Lebens betrogen werden, so wird uns auch der Holländer erst ganz verständlich, wenn wir ihn für unsres Gleichen, sein Empfinden und sein Leiden für menschlich nehmen. Denn dadurch wachsen sie erst zum Riesenhaften und Bejammernswerthen an. Für einen Schemen aber, wie es die „Braut von Corinth" ist, würden wir nicht fühlen und mitleiden können. Wir sagen uns wohl theoretisch (wie wir es ja müssen), daß der Holländer den Bedingungen der irdischen Existenz entrückt ist, aber praktisch hören wir nie auf, ihn mit menschlichem Maß zu messen und jede Regung seiner Seele auf die uns Allen vertrauten Gesetze zurückzuführen. Eben darum ist es aber auch nicht recht einzusehen, warum der unselige Mann erst an einer ganz bestimmten Stelle des Duetts „ganz und gar wirklicher Mensch" werden soll. Das war er in dem Reflex unserer eigenen Seele vorher auch schon, und das Charakteristische jener Stelle besteht lediglich darin, daß in ihr sein Gefühl sich am Unmittelbarsten, Reinsten und Stärksten äußert und daß er in ihr um so *menschlicher* erscheint, je deutlicher sich ihm Senta als der rettende Engel darstellt, vor dem er, der Erlösungsbedürftige, in tiefster Erschütterung in die Kniee sinkt. — Was der dritte Act noch bringt, hält selbst Wagner einer besonderen Deutung nicht mehr bedürftig. Auch liegt es ja klar zu Tage, und nur das bleibt zu bedauern, daß sich an das (nebenbei bemerkt ziemlich unklar behandelte) Verhältniß Eriks zu Senta, an eine mißverstandene Situation im Besonderen der Ausgang des Werkes knüpft, der denn auch völlig abgerissen und überhastet erscheint. Hier tritt es denn doch ans Licht, daß das Ganze ursprünglich in die enge Form eines einzigen Actes gegossen werden sollte, für die sein Inhalt in der That ausgereicht haben würde. Aber die Lösung, die der Schluß bringt, ist trotzdem ganz die erwartete und nothwendige, und wenn sie sich auch äußerlich rein opernhaft darstellt (die Apotheose), so wohnt ihr doch ein schöner und wahrer Kern inne, und nicht ohne Rührung sehen wir die treueste Liebe den Sieg über die Schatten des Todes und des Bösen davontragen,

wie wir es ähnlich im „Tannhäuser“ und (in alleridealſter Form) im „Parſifal“ bewegt miterleben.

Weit mehr als der Holländer in ſeinem Empfinden und Handeln entfernt ſich ſeine Erretterin „von andrer Menſchen Weiſen“. Sie erſcheint dem erſten, unbefangenen Blick in ihrer verzehrenden Erlöſungsſucht überſpannt, krankhaft überreizt, hyſteriſch und durchweg ſentimental. Natürlich hat man wieder verſucht, ſie in das gerade Gegentheil umzudeuten, und kein Geringerer als Wagner ſelbſt möchte ſie als ein „kerniges nordiſches Mädchen“ von zweifelloſer Naivetät hinſtellen, ihren „wunderſtarken Hang“, den Verdammten zu erretten, aber als einen „kräftigen Wahnſinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen eigen ſein kann“. Dem widerſpricht aber jede Note, die er ihr in den Mund gelegt. Was ſeine Ausleger dazu bemerken, iſt nur zum geringen Theil der Berückſichtigung werth, und ganz lächerlich ſind die Orakeleien des Clowns unter den Wagner-Interpreten, des dünkelhaften „Philoſophen“ Edmund von Hagn, der, an einem kleinen hannöverſchen Fluß, der Ruhme, geboren, ſeiner eigenen Lebensbeſchreibung das Wort „Von der Ruhme zum Ruhme“ vorangeſchickt und u. A. über das Weſen der Senta wie über einzelne Scenen des „Rheingold“ u. ſ. w. ganze dickleibige Bände geſchrieben hat. Wie er nicht ernſthaft zu nehmen iſt, ſei er hier mit dieſer kurzen Bemerkung ein für alle Mal bei Seite geſtellt. Was aus der Fülle der ſonſtigen Erklärungen zu denken giebt, iſt die Auffaſſung der Träumereien und Geſichte der Senta etwa in dem Sinne der Viſionen der Jungfrau von Orleans. Daß Senta „Geſichte“ hat, iſt nicht zu bezweifeln, denn als Erik ihr ſeinen „Traum“ erzählt (NB. eine Species der echten alten Opernträume, wie ſie nicht ſchlechter und nicht beſſer in der „Lucrezia Borgia“ und „Lucia von Lammermoor“ vorkommen), verfolgt ſie ſeine Erzählung nicht nur wie eine Entrückte — nein, ſie greift ihr auch vor und ſieht wie mit leiblichem Auge das, was dem norwegiſchen Jäger, ihrem vermeintlich Verlobten, im Traum erſchienen iſt. Im Übrigen ſtellt ſich ihr beſtändiges Sinnen und Denken an den „Holländer“ pſychiatriſch als „fixe Idee“ dar. Dieſe fixe Idee macht ſie für die Geſchäfte

des wirklichen Lebens jedoch völlig untauglich, und darin besteht ihr wesenhafter Unterschied von der Jungfrau von Orleans. Senta sitzt am Spinnrad, in den Großvaterstuhl zurückgebeugt, ohne eine Hand zu rühren, sie läßt „von ihrer Schwärmerei nicht ab", sie verträumt ihr „ganzes junges Leben vor dem Conterfei" und redet von dem Geschick des ewigen Seglers mit der starken Anempfindung einer Stigmatisirten. Jeanne Darc aber rührt sich kräftig im Haushalt und bleibt von dem Augenblicke an, als sie die glanz- und kronengeschmückten Gestalten der Heiligen, die sie mit leiblichen Augen zu sehen glaubte, aus ihrer reinen, frommen Seele heraus geboren, von ihrem dreizehnten Jahre an, durch volle sechs Jahre die stille Hüterin ihres wunderbaren Geheimnisses und trotz alledem so gleichmäßig ruhig, demüthig und zu jedem Werke willig, daß Niemand, selbst die Eltern nicht, das mindeste Auffallende an ihr wahrnehmen. Keine Spur von Überreiztheit! Mit Klarheit überschaut sie die politische und kriegerische Lage, mit zweifelloser Entschlossenheit befreit sie Orleans und schlägt sie ihre Schlachten, und doch rückt sie keinen Zoll breit trotz so unerhörter Dinge, die ihr Genie und ihre Hand vollbringt, aus den Bezirken des gesunden Geisteslebens. Und doch hat eine körperliche Störung bei diesen Wunderdingen verbürgter Maßen mitgewirkt, doch muß ihr Geist zu diesen kaum faßbaren Thaten durch einen von aller Gewohnheit des natürlichen Geschehens sich weit entfernenden Proceß gebracht sein — ich meine damit nicht durch einen übernatürlichen. Sind ihre Gesichte, ihre Hallucinationen nun die Beweise für eine theilweise Geisteskrankheit oder widerspricht dieser Auffassung der Umstand, daß die Hallucinatoren sich ihrer Sinneswahrnehmungen als bloß subjectiver bewußt sein müssen (bei Jeanne Darc traf gerade das Gegentheil ein); liegen bei ihr, wie die französischen Irrenärzte und mit ihnen unter den deutschen Professor Hagen in Erlangen glauben, nur sogenannte körperliche Hallucinationen vor, die das geistige Leben völlig unberührt lassen — so viel ist gewiß, daß Jeanne Darc zu keiner Zeit ihres Lebens das Wesen einer Verzückten zur Schau getragen und daß der felsenfeste Glaube an ihre Hei-

ligen und ihre Sendung sie für die positiven Werthe im Leben keinen Augenblick blind gemacht hat. Gewiß wären andernfalls auch die staunenswerthen Siege, die sie nicht etwa aufs Gerathewohl, ins Blaue hinein, sondern mit strategischer Tüchtigkeit erfocht, und alles Große, was sie sonst noch errungen, nicht erklärbar gewesen. Berühren sich aber wirklich Genie und Wahnsinn, dann war Johanna Darc mehr ein Genie als eine Wahnsinnige; ein Genie des Glaubens, wenn man will, eines Glaubens, der sich ihr auch in den Qualen der Verbrennung noch herrlich und rührend bewährte.

Was hätte nun aber Senta mit dieser wundervollen Erscheinung gemein? Gar nichts. Ihre fixe Idee verräth sie aller Welt. Eine krankhafte Blässe zeichnet sie. Sie kann nicht geduldig wie die Jungfrau von Orleans die Stunde ihrer Sendung erwarten. Vor dem ganzen Kreis der Spinnstube bricht ihre fortwährende Erregung so leidenschaftlich aus, daß die erschreckten Mädchen durcheinanderfahren, glauben, sie sei von Sinnen, und der gute Erik die Einflüsse des Satans zu spüren meint. Auch in ihrer Begegnung mit dem Helden vermag ich keine Spur von Kernigkeit und Naivetät zu erblicken. Wie einfach begrüßt die Jungfrau in der Geschichte und der Schiller'schen Tragödie den Dauphin von Frankreich — und wie verliert sich Senta in dem Anblick des Holländers, als er endlich leibhaftig vor ihr steht. Nonnen, die Christus zu sehen und mit ihm zu verkehren glaubten, mögen in einen solchen Zustand gerathen sein, die heilige Thereſe zum Beispiel; wohl auch die mit den Wundmalen Begnadeten vom Schlage der Katharina Emmerich und Louise Lateau. Diese Art der Verzückung und Hingabe des eigenen Ichs an ein fremdes ist zweifellos vollkommen glaublich und Wagner hat sie vortrefflich dargestellt. Aber man thut doch wohl, ihr den rechten Namen zu geben, anstatt ihr eine Naivetät und Gesundheit zuzuschreiben, von der sie weit entfernt ist. Gerade die nordische Anempfindung und Sentimentalität ist es, die in der Gestalt der Senta ihren gesteigerten Ausdruck gefunden hat: krankhaft gesteigert insofern, als uns die völlige Preisgebung des eigenen normalen Wohls zu Gunsten irgend eines, überdies nur schemenhaften

andern nach den gewöhnlichen Vorstellungen anormal und ungesund erscheint, wenn nicht etwa diese Zerstörung des Ichs ein Opfer bedeutet. Dies bringt Senta zu guter Letzt nun zwar auch, und in diesem Opfer beruht die Größe ihres Thuns. Aber ihre beständige phantastische Beschäftigung mit der Geschichte des Holländers, bevor er den Fuß auf ihre Schwelle gesetzt, die fieberhafte Erregung, die sich ihrer nach dem Vortrag der Ballade bemächtigt, mit der sie Eriks Erzählung anhört — diese und andere aufreibenden, ihren eigenen Frieden und den des Hauses untergrabenden Erschütterungen erscheinen uns zwecklos und entbehren der sittlichen Glorie des Opfers. Jener Sturz vom Felsen, womit sie dem Holländer die Erlösung gewinnt, ist ein praktisches, ein wahrhaftes Opfer und darum im höchsten Sinne sittlich und gesund — diese Nervenreizungen aber und fruchtlosen Exaltationen sind krankhaft; so betrachtet sie mit Sentas Umgebung jeder unbefangene Zuschauer und davon befreit sie keine künstliche Deutelei. Daß aus ihnen endlich das Heil für die gequälte Seele des Holländers erblüht, ändert daran nichts.

Von allen sehnsüchtigen Frauen, die Wagner geschaffen, ist Senta die nervöseste und erregbarste. Elsas Schwärmerei bewegt sich in viel ruhigerem Fluß, ihr ist der Trost, den sie mit der Erscheinung des Gralritters im Schlafwachen empfangen, so gegenwärtig, daß sie auch in der höchsten Noth die schöne Ruhe ihrer Seele nicht völlig verliert. Vor Elisabeths Verlangen stellt sich warnend das Kreuz, und das Glück, das der Himmel der frommen Seele bieten kann, ist ihr mehr als die Seligkeit, die sie verblendet an der Brust des Geliebten erhoffte. Isoldens Blut pocht in heftigeren Schlägen und ihre Leidenschaft wird unbändig; aus ihrem Unmaß spricht aber nur ein Übermaß von Kraft und gesunder Empfindung, keine Krankheit, kein Wahn. Sentas Charakter wird nur deutlicher, wenn man sie neben diese ihre Genossinnen hält, und Wagners Fähigkeit, alle diese und andere Typen kenntlich von einander zu unterscheiden, erscheint erstaunlich. Das Beste, was Senta zu singen hat, die Ballade, deren Dursatz mit der Erlösungsweise ihr ausschließlich gehört und ihr eigenstes Wesen ausspricht, ihre ersten

Worte im Duett mit dem Holländer — es entfernt sich weit von jeder Note der Elisabeth, der Elsa, der Isolde, und vergleicht man mit dieser noch die Brünnhilde, Eva, Kundry, dann erblicken wir in Wagner einen der größten Kenner und Bildner des Frauencharakters, in seiner Art und auf seinem Gebiete kaum geringer als die großen Schöpfer der Julia, Desdemona, Cordelia, Imogen, des Gretchen und Clärchen, der Madonna Sistina und della Sedia, der Susanne, Donna Anna und Pamina. Wagners Contrastgebiet ist nicht so groß wie das dieser großen Meister, aber daß er bei dem Verwandtschaftszuge, den seine Frauen tragen, sie dennoch so deutlich von einander abzuheben vermochte, ist fast noch bewunderungswürdiger. Die kronen- und speertragenden Frauen Wagners stehen künstlerisch in ihrer Ganzheit höher als die einfache Senta, aber sein Genie verkündet auch diese beredt genug.

Ist der Versuch Wagners, in dem alten Daland eine echt realistische Figur zu zeichnen, „eine derbe Erscheinung des gemeinen Lebens, einen Seefahrer, der um des Gewinnes willen Stürmen und Gefahren trotzt", in so fern mißglückt, als der Componist mit seinen Farben künstlerisch zu wenig wählerisch war, so daß der habgierige Alte nun in seiner bereits erwähnten schlimmsten Stelle tief unter den Durchschnittston des Werkes herabsinkt (wie ganz anders lernte Wagner späterhin das Niedrige illustriren: Mime, Fafner, Beckmesser!), so ist der Jäger Erik wieder aus ganz anderem Holz oder, wenn man will „Stil" geschnitzt. Ihm fehlt der scharfe portraitähnliche Zug, er hat nicht einmal das charakteristische Aussehen seines Standes, und hält man Dalands Passage, „Wie, hör ich recht" neben eine von Eriks Cavatinen, dann springt es so recht in die Augen, wie buntscheckig der musikalische Farbenkasten des Meisters damals noch assortirt war. Erik soll allerdings „kein sentimentaler Winsler" sein, die Mädchen wissen, daß er „heißes Blut" hat, und befürchten spöttisch von Sentas Holländerschwärmerei einen Streit, der damit enden könnte, daß der Jäger das verhängnißvolle Bild von der Wand schießt. Aber man würde ihn gewiß nicht so vielfach im Lichte des gewöhnlichen lyrischen Tenors betrachten, wenn Wagner

ihm das Signalement, das er von ihm entwirft, auch in Tönen mit auf die Welt gegeben hätte. Aus seinen beiden Gesängen lugen aber seine älteren waidmännischen Collegen, Webers „Max“ und der Jäger Conrad aus Marschners „Hans Heiling“ hervor, deren Thun sich weder mit dem echten Wagner noch mit den Meyerbeerreminiscenzen der Oper verträgt. Es sind schöne, sangbare Musikstücke, die er vorzutragen hat und die eine stärkere Wirkung auf die Hörer ausüben würden, wenn nicht der verschmähte Liebhaber immer das Odium der Langenweile um sich sammelte, aber sie sind weder stürmisch noch heftig und düster. Sie fließen ruhig bewegt, innig und verliebt dahin und entbehren auch der gesanglichen und theatralischen Drücker, die einen guten Abschluß ermöglichen, nicht: auch Master Fenton in Nicolais „Lustigen Weibern“ wirbt auf diese Weise bei Herrn Reich um die Hand der schönen Anna („Wenn eure Seele je empfunden“), auch die Tenöre in den Opern Franz von Holsteins singen so, Ellis im „Haideschacht“, Charles im „Erben von Morley“, Arthur in den „Hochländern“, selbst der Dragonerofficier Lorenzo in Aubers „Fra Diavolo“ hat aus diesem gemeinsamen Becher getrunken. Kurz, es sind lyrische Tenöre, wie es im Schauspiel erste Helden und jugendliche Liebhaber giebt, über denselben schönen Leisten geschlagen, aber nicht originell, nicht individuell. Sie mögen uns das beste Musikstück vortragen, den effectvollsten Monolog — wir glauben nicht recht an sie, wir werden nur concertmäßig, nicht dramatisch bewegt. Eine solche Figur ist Erik.

Mit viel deutlicheren Strichen ist Sentas alte Amme entworfen, ihr resolutes „Ich spinne fort“, ihr drollig-gebieterisches „Das Schiffsvolk kommt mit leerem Magen“, und einige freundliche lebenswahre Züge sind dem verschlafenen Steuermann, dem Sänger des volksthümlich-schönen Liedes vom Südwind, zum Geleit gegeben. Diese trefflichen Skizzen leiten aber nur zu dem Besten hinüber, was die Oper besitzt: zu den Chören. Das sind eigenartige Klänge, vordem nicht und später nie wieder vernommen. Es ist, als hätte der Stoff sie erzeugt, das Rollen der Wogen, das Sausen des Sturmes, das in kleinster Nachbildung, en miniature in dem Schnurren und

Sausen der Spinnräder wiederkehrt. Mit dieser Beziehung wird keine müßige Spielerei getrieben, denn es ist bekannt, daß der Componist das „Hojohe“ und „Hollaho“ der Matrosen aus derselben musikalischen Figur gebildet hat, auf der sich das Lied der Spinnerinnen („Summ und brumm, du gutes Rädchen“) aufbaut, und daß in dem den zweiten Act beginnenden Orchestersatz die männlich-energische Weise sich nach und nach in die weiblich-zartere umwandelt, bis sich der Vorhang hebt, wir in das Innere des Schifferhauses blicken und die Mädchen ihr entzückendes Lied anstimmen. In dieser engen Verwandtschaft der Themen liegt noch ein zweiter, ganz besonderer Reiz. Es ist, als schlügen Liebe und Erinnerung von Wasser zu Land und vom Land zum Wasser ihre Bogen. Derselbe Odem, der die Brust der jungen Seeleute schwellt, die der fernen Bräute und Liebsten gedenken, hebt auch den Busen der harrenden Frauen, die ihren Schatz auf dem Schiffe mitten im Ocean wissen. Eins lebt im Andern, das Brausen des Sturmes und das Sausen der Räder wird ihnen eins, im gleichen Vorstellungskreise bewegen sich die Gedanken und Gefühle. Und von welcher Frische sind beides die Gesänge der Männer und der Frauen! Mit offner Brust, mit wettergebräuntem Antlitz stehen sie am Steuer, hängen auf den Raaen, in den Wanten, und während der salzige Gischt aufspritzt, scheinen sie mit voller Lungenkraft den Kampf gegen Meer und Wind bestehen zu wollen. So lebhaft arbeitet die Phantasie bei diesen Rufen, diesen Liedern. Welche Ausgelassenheit, wenn sie nun, ans Land gekommen, die Rast genießen („Steuermann, he, her zu uns!“), wenn sie die unsichtbare Mannschaft des Holländers mit den Mädchen um die Wette höhnen und sich im Tanzschritt Arm in Arm im Kreise drehen. Und welch' heitere natürliche Grazie in dem Spinnerlied selbst, in den Neckereien, die sich über die arme Senta ergießen — wie formvoll alles und doch wie dramatisch belebt! Wahrhaftig, Wagner durfte erleichtert und beglückt ausrufen, daß er doch noch ein Musiker sei, als ihm in Paris diese Töne zum ersten Male unter den Fingern am Clavier emporquollen.

Und ganz aus demselben Quell der unmittelbarsten Phantasie

und Empfindung ist Alles geflossen, was Sturm und Wellen und ihren Spuk im Orchester schildert, von dem geschlossenen Bau der Ouverture bis auf jede kleine Einzelheit während des ersten Aktes, die Welle, die des Schiffes alte Rippen an den felsigen Strand schlägt, und das Säuseln in den Lüften, das den nahen Süd und die Heimkehr verkündigt. Die Geister, die im „Oberon" das Unwetter über Hüon und Rezia herabberufen, sind in der Ouverture des „Holländer" zu Tausenden entfesselt. Das rast, pfeift und heult, als sollte der Ocean ausgeschöpft werden. Derb und rücksichtslos ist Alles: aber der Stoff gebot diese grellen Farben, diese dröhnenden Tuben, diese gellenden Piccoloflöten. Und wie verbindet sich mit dem Aufruhr der Elemente das Geschick des Holländers, wie hebt sich sein schwarzer Schatten von dem grauen Horizont ab, wie spiegelt das unruhvolle Tonstück Alles wieder, was ihn nach trostlos langer und banger Irrfahrt in den Hafen, zur Ruhe, zum Heil führt, bis aus dem Kampf der höllischen Mächte, aus dem Tohuwabohu von Sturm und Gewitter, Verzweiflungsrufen und lustigen Fischerweisen Sentas Erlösungsweise rein und voll emporwächst und die rasenden Gewalten beschwichtigt. Es ist, auch abgesehen von der vortrefflichen Einführung in das Werk, ein Musikstück von ganz originalem Charakter, ohne Vorbilder, ohne Nachfolge. Wagner konnte nichts Ähnliches wieder schreiben, weil ihn zu diesem Besonderen eben der Stoff angeregt und befruchtet hatte. Auch Schiller hat den alten Miller nicht wiederholt, als er die bürgerliche Stube verließ und sich im „Carlos", „Wallenstein", der „Stuart" und „Jungfrau" in Schlössern und Königsburgen unter Herrschern und Schlachtenlenkern bewegte. Vom Stil des „Rienzi" entfernt sich die Ouverture des „Fliegenden Holländers" ganz so weit wie von der des „Tannhäuser", dem Vorspiel zum „Lohengrin" oder zu „Tristan und Isolde." Am Ehesten werden noch in den „Meistersingern" verwandte Klänge rege. Aber die Ähnlichkeit ist kaum der Rede werth. Die Holländer-Ouverture ist ein Werk für sich, ihre eigene Gattung, und ich möchte sogar behaupten, daß, wäre sie verloren gegangen und begegnete nun plötzlich den Musikern, seien sie auch die größten Kenner

Wagners, es ihnen schwer sein würde, in ihr seine Züge mit Sicherheit wieder zu erkennen. So sehr entäußert er sich in ihr seiner Persönlichkeit, so ungewöhnlich hat sich in ihr der Stoff, das Meer und das Leben auf ihm objectivirt. Stände das Werk durchweg in musikalischer und charakteristischer Beziehung auf ihrer Höhe, es wäre ein völliges Unicum, in Wagners Schaffen ganz so einsam wie „Wallensteins Lager" in dem Schillers, und von ganz derselben künstlerischen Bedeutung.

Daß es das in diesem höchsten Sinne nicht geworden ist, begreift sich aus Wagners Entwicklungsgang. Seine ideale Vorstellung vom Musikdrama bildete sich nur allmählich aus. Er stand noch im Bann der Mode, der alten Operntraditionen, seine musikalische Eigenart hatte er noch nicht gefunden, noch mischte sich mit seinem eigenen Besitz die angelernte und dem Publikum vertraute italienische und französische Phrase. Seine großen reformatorischen Schriften „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" hatte er noch nicht geschrieben; sie entstammen dem Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre, der „Fliegende Holländer" war aber schon zehn Jahre früher in der Pariser Zeit des Componisten entstanden. Man wird also alles Wesentliche der Wagnerschen Theorien und Praktiken in dem Holländer noch nicht ausgebildet finden: die Preisgebung der Arienform, die Aufhebung der Ensembles (Dinge, die ja selbst im „Tannhäuser" und „Lohengrin" noch nicht, ja nicht einmal in dem eigentlichen Muster der Reformoper, in „Tristan und Isolde" rein auftreten); das Wort und die Handlung sind im „Holländer" nicht der einzige Zweck, die Musik ist nicht nur das Mittel des Ausdrucks; die sogenannte „unendliche Melodie" und das „Leitmotiv" treten nur erst ganz vereinzelt auf, kurz, aus dem Alten ringt sich das Neue nur langsam los, und als „Musikdrama" ist Webers „Euryanthe" dem Wagnerschen „Holländer" weit überlegen. Aber welch' ein Abstand gegen den „Rienzi", und wie zeigt sich der neuschöpferische Geist doch in zwei Dingen: in der Verinnerlichung und Vereinfachung der dramatischen Fabel und in der Anknüpfung der sorgsamsten Verbindungen zwischen Orchester, Gesang und Handlung

nicht allein, sondern auch zwischen Orchester und Scenerie. Daß ihm das erste Ziel im „Holländer" nicht völlig geglückt ist, wurde bereits ausgeführt, aber in den Grundzügen ist die Handlung des „Holländer" doch immer noch einfacher als irgend eine der vorangegangenen Opern. Was den zweiten Punkt betrifft, so ist Weber Wagnern darin ja vorangegangen, aber in der Ausführung des Princips überflügelt der letzte seinen großen Vorkämpfer weit. Mit wenigen Ausnahmen begnügt sich Weber damit, in großen Zügen Scene und Orchester zu verbinden, Wagner aber möchte den Vorgängen jenseit der Lampen Takt für Takt folgen. Die Geleitworte, die er dem Darsteller des Holländers für dessen erste Scene mit auf den Weg giebt, wiederholt er mutatis mutandis für sein Erscheinen in Dalands Hause. Da heißt es: „Während der langen Dauer der Fermate bleibt er regungslos unter der Thür stehen; mit dem Eintritt des Paukensolos schreitet er langsam nach dem Vordergrunde; mit dem achten Takte dieses Solos hält er an (die zwei Takte accelerando in den Streichinstrumenten beziehen sich auf Dalands Geberde, der an der Thür noch verwunderungsvoll auf Sentas Begrüßung harrt und diese mit einer Bewegung der geöffneten Arme, gleichsam ungeduldig, dazu auffordert); während der darauf folgenden drei Takte der Pauke schreitet der Holländer dann vollends bis in den äußersten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des Folgenden regungslos stehen bleibt, sein Auge unverwandt auf Senta gerichtet. (Die abermalige Figur der Streichinstrumente bezieht sich auf die gesteigerte Wiederholung von Dalands Geberde: bei dem Pizzicato auf der Fermate läßt dieser von seiner Aufforderung ab und schüttelt verwundert den Kopf; mit dem Eintritt der Bässe nach der Fermate schreitet er nun selbst auf Senta zu.)" Und so fort. Gleichzeitig wendet er dem Decorativen die größte Aufmerksamkeit zu. „Die erste Scene hat die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuschauer möglich wird, die wunderbare Erscheinung des „fliegenden Holländers" selbst zu begreifen: sie muß daher mit vorzugsweiser Liebe behandelt werden; das Meer zwischen den Schären muß so wild als möglich dargestellt sein [Wagner hatte es

auf seinen Reisen kennen gelernt und auf jener Fahrt durch die Schären den ersten Keim zu der Oper in sich aufgenommen]: kleine Züge, wie das Rütteln des Schiffes durch eine anschlagende starke Welle, (zwischen den beiden Versen des Steuermannliedes) müssen sehr drastisch ausgeführt werden. Besondere Aufmerksamkeit fordert die Beleuchtung und ihr mannichfacher Wechsel: um die Nüancen des Wetters im ersten Akte wirksam zu machen, ist die geschickte Benutzung von gemalten Schleierprospekten, die bis in die Mitte der Bühne zu verwenden sind, unerläßlich." Kurz, Wagner zeigt sich hier in der Theorie, was er später in der Praxis war: als ein großer Regisseur; und wenn dem stumpfsinnigen Wesen, das sich mit dem Amt des Regisseurs in der Oper verband und zum Theil noch verbindet, allmählich ein Ende bereitet wird, dann ist das hauptsächlich sein Verdienst.

Durchaus zutreffend hat er sich in seinem Aufsatz „Über die Aufführung des Tannhäuser" darüber ausgesprochen, und was er sagt, hat leider zum Theil jetzt noch Grund. Es trifft immer noch zu, daß die musikalischen Dirigenten sich fast durchgängig gewöhnt haben, „die Scene und die für sie zu treffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerksamkeit entzogen sein zu lassen", und daß sich die Regisseure demgemäß „einzig auf die Scene beschränken mit völligem Außerachtlassen des Orchesters." „Aus diesem Übelstande ergiebt sich die innere Zusammenhanglosigkeit und dramatische Unwirksamkeit unserer Opernvorstellungen; in ihnen hat sich folgerichtig der Darsteller der Beachtung irgend welchen Zusammenhanges eines Ganzen entwöhnt und in seiner vereinsamten Stellung dem Publikum gegenüber bis dahin verbildet, wo wir ihn jetzt als absoluten Opernsänger angelangt sehen." Es ist wahr, daß bei der unbedingten Arbeitstheilung zwischen Dirigenten, Regisseur und Darsteller jeder seine eigenen Wege zu gehen gewohnt ist und mehr noch war, und daß damit jeder Zusammenhang zwischen Bühne und Orchester verschwand. Wagner verlangte darum auf das Dringendste, daß der musikalische Dirigent die Partitur zunächst mit der genauesten Beachtung der Dichtung und der scenischen Angaben lese, daß er sich

ſodann mit dem Regiſſeur, daß dieſer ſich mit dem Decorationsmaler verſtändige und die ſogenannten Geſangsproben nicht eher begännen, als bis die Dichtung den Darſtellern in ihrem ganzen Umfange bekannt geworden ſei. Er begründet alle ſeine Vorſchläge ſorgfältig und wendet ſich an den Regiſſeur insbeſondere noch, um ihm die feinſte Ausführung des ſceniſchen Détails auf Grund der Partitur und damit das Gelingen des Ganzen ans Herz zu legen. Er verlangt, daß „die ſceniſchen Vorgänge auf das Beſtimmteſte mit den ſie begleitenden Zügen des Orcheſters zuſammentreffen", und von den gewohnten Rückſichten auf die „Sterne" der Oper und der Ausrede, „daß ein Opernſänger nun einmal kein Schauſpieler ſei" will er nichts wiſſen. Nun ſehe man ſich heutzutage auf der Opernbühne um. So viel Regiſſeure es immer noch giebt, die ſich keinen Deut darum kümmern, was das Orcheſter ſagt, die ihre Requiſiten und Practicables nach altem Herkommen ſtellen und den Chor in ſchnurgerader Reihe ſingen laſſen — wie hat ſich trotz Allem und Allem der Zug zum Dramatiſchen, zum Zuſammenwirken aller mitwirkenden Factoren in den letzten zwanzig, dreißig Jahren auf den Theatern entwickelt und wem anders als Wagner verdankt man die Beſiegung des alten Schlendrians? Was Weber mit ſeiner einſam gebliebenen Reformoper „Euryanthe" nicht vermocht, das erreichte Meiſter Richard mit der geſchloſſenen Phalanx ſeiner Muſikdramen, mit ſeiner ſcharfen kritiſchen Feder, mit ſeinem in München und ganz beſonders in Bayreuth gegebenen praktiſchen Beiſpiel. An anderer Stelle habe ich bereits in einem Aufſatz, gegen den Bitter in ſeinem Buch „Die Reform der Oper durch Gluck" (p. 275) polemiſirt, dieſe Einflüſſe dahin zuſammengefaßt: „Unſere Opernkunſt iſt durch Richard Wagner ſo energiſch auf das Dramatiſche hingedrängt worden, daß ſie jetzt ganz und gar den von ihm gegebenen Geſetzen gehorcht; wie ſeine Werke das Repertoire beherrſchen, ſo beherrſcht die Tendenz, aus der Opernfigur einen dramatiſchen Charakter zu ſchaffen, die geſammte Bühnenwelt; die Hegemonie der italieniſchen und franzöſiſchen Oper iſt vorüber, die Bühne iſt kein Paradepodium für Virtuoſen mehr, und auch die herrlichſten Werke einer vergangenen

Zeit, die nicht untergehen können — sie werden in der Darstellung mit dem dramatischen Geiste der neuen Aera getränkt. Dies ist heutzutage das unerläßlichste Requisit für den Opernsänger; besitzt er diese dramatische Gestaltungskraft, so verzeiht man ihm gern einmal einen wackligen Ton — besitzt er sie nicht, so gehört er im Grunde nicht auf die Bühne."

Nach anderer Richtung ließen sich diese Ausführungen, deren Richtigkeit jeder Unbefangene anerkennen wird, leicht noch erweitern. Wie — das ist zum Theil schon ausgeführt worden, theils bietet sich bei Betrachtung der späteren Schöpfungen Richard Wagners die Gelegenheit dazu.

# Tannhäuſer.

Der Nebel, der Meer und Land im „Fliegenden Holländer“ einhüllt, lichtet ſich im „Tannhäuſer“. Was Wagner dort verſucht und begonnen, vollendete er hier. In keinem ſeiner Werke tritt der Dualismus des germaniſchen Kunſtgenius deutlicher hervor: Leib und Seele, Genuß und Sehnſucht, Hölle und Himmel, in keinem hat ihm die Sage einen gleich verſtändlichen, tiefen und von Muſik durchſättigten Stoff geboten, keinen Stoff hat er aber auch mit ſo ſichrer Künſtlerhand frei geſtaltet und gerundet.

Von einem Ritter Tanhäuſer (Danhuſer) geht die Sage, der, dem Dienſt der Liebesgöttin verfallen, ſich aus ihren unterirdiſchen Reichen an die Oberwelt emporſehnt und mit Hülfe der heiligen Jungfrau ihrer Macht auch wirklich entflieht. Als er aber für ſein unheiliges Leben Abſolution begehrt, weiſen ihn alle Geiſtlichen, entſetzt über ſeine Gemeinſchaft mit dem böſen Feinde, nach Rom an den Papſt, der allein im Stande ſei, für ſo ſchwere Schuld die geeignete Buße zu finden. Tanhäuſer pilgert reuevoll nach Italien, der Stellvertreter Chriſti aber kennt kein Erbarmen, zornig ſtößt er den Büßer von ſich und verheißt ihm Vergebung nur für den (natürlich ganz unwahrſcheinlichen oder vielmehr unmöglichen) Fall, daß der dürre Stab, den er in ſeiner Hand halte (der Krummſtab?) grünen und Blüthen tragen werde. Da ſtürzt der Ritter verzweifelt von dannen, dem Sitz der unſeligen Freuden, für die er Sühnung ſuchte, aufs Neue zugetrieben, und der ſchönen Valandinne ver-

pfändet er ſein Daſein nunmehr auf ewig. Aber das Unglaubliche tritt ein. Nach drei Tagen grünt und blüht der Stecken wirklich, der entſetzte Papſt ſchickt Boten in alle Lande, um dem Sünder die himmliſche Gnade anzukündigen — zu ſpät; er iſt nicht mehr zu finden.

Drum ſol kein papſt, kein kardinal
kein ſünder nie verdammen;
der ſünder mag ſein ſo groß er wil
kan gottes gnad erlangen.

Mit dieſer ſcharfen Wendung gegen die herzensharten Pfaffen, die die Religion der Liebe in ihr Gegentheil verkehren, ſchließt ein altes Volkslied die Mär von Danhuſer.

Woher dieſe vielfach veränderte Sage ſtamme, iſt nicht mit Sicherheit zu erweiſen. Der bekannte Mone hat darauf hingedeutet, daß ſie mit dem Abenteuer des Odyſſeus bei der Nymphe Kalypſo verwandt ſei, und trotz des Widerſpruchs von Jacob Grimm möchte er ſie von ihr ableiten. Dieſem, der in ihr nur die Sehnſucht nach dem Heidenthume und die Härte der chriſtlichen Geiſtlichkeit dargeſtellt ſieht, entgegnet jener mit Recht, daß ſich Tanhäuſer im Gegentheil nach Befreiung aus den hölliſchen Banden ſehne, und daß die Verſchmelzung der Frau Venus mit der germaniſchen Holda (Frau Holle) in der Geſtalt der Liebesgöttin nicht ſo leichthin zu erklären ſei. Denn in Thüringen hatte ſich die Sage localiſirt: in dem Hörſelberg zwiſchen Gotha und Eiſenach, einem öden und kahlen Rücken, „mehr gemacht von Sünden zu entwöhnen als dazu anzureizen", dem Spukſitz unheimlicher böſer Gewalten, hielt Frau Holda ihren Hof; dorthin kehrte ſie zurück, wenn ſie Nachts mit dem wilden Heer durch die Lüfte getollt, dort, an ſeiner Schwelle, warnte der getreue Eckart alle begehrlichen Seelen, dem Berge fernzubleiben. Wie aber wird dieſer Berg zum Venusberge — ein Name, der in Deutſchland an andern Orten des Öftern vorkommt, in Schwaben bei Waldſee, bei Ufhauſen unweit Freiburg, in Sachſen unweit Wolkenſtein? War es nur dieſelbe Macht, die ſie übten, die Liebe, die die Venus der Antike und die deutſche Holda identificirte?

Vielleicht und wahrscheinlich. Und daß sie in den Schlünden der Erde ihr Wesen treiben mußten, verstand sich bei der scharfen Geißel, die das Christenthum über alles heidnische Wesen schwang, von selbst. Von der Oberfläche waren sie verbannt, aber in ihren Spalten, da lebten sie fort, die entthronten Götter. Da spannt die „Teufelinne", von deren „stolzem Leibe" Tanhäuser Urlaub begehrt, ihre rosigen Netze, dort feiert sie ihre wilden Feste, dort lebt sie mit ihren Opfern, ihren Dienern und Dienerinnen in Saus und Braus bis zum Tag des Gerichts. Hatte die Sage sich aber einmal räumlich festgesetzt, so that sie es auch zeitlich. Als den hartherzigen Papst bezeichnete der Volksmund Urban (den Vierten), und da während der Regierung desselben der Minnesinger Tanhuser lebte, ein Salzburger oder Bayer, der die Gunst Friedrichs des Streitbaren genoß, durch sein verschwenderisches Leben verarmte und nun Herren und Länder eilfertig wechselte, so ist es wohl möglich, daß dieser es ist, der dem Venusritter seinen Namen herleihen mußte. Die Sage fabelt zwar, wenn sie ihn auch mit dem Wartburgkrieg (1207) in Verbindung bringt (der geschichtliche Tanhuser lebte um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts), aber der Sängerkampf bot dem Volk eine gute Gelegenheit, den sündhaften Ritter und Sänger nach Thüringen zu führen, und was Tanhusers Minnelieder anbetrifft, so vertragen sie sich mit dem Venuscult ganz ausnehmend, denn sie stellen so ziemlich das Derbste und Sinnlichste dar, was uns aus jenen Tagen erhalten ist. Kurz, ein Tannhäuser, der auf die Wartburg zum Landgrafen Hermann von Thüringen zog, um die heiße Liederschlacht mitzuschlagen, mußte es sein, der den Lockungen der Frau Venus in den Hörselberg folgte, ihr ein Jahr (oder sieben Jahre lang) Treue hielt, nach der Erde zurückbegehrte, die Verzeihung des Papstes erflehte und, da er sie nicht erlangte, sich der alten bösen Lust aufs Neue ergab.

Diese wundervolle Sage eignete sich nun Richard Wagner in der letzten Gestalt an und überaus geistreich verschmolz er mit ihr den Wartburgkrieg, zu dem der edle Tanhäuser nach der Tradition zwar gezogen, aber nicht gelangt sein soll, eben weil er auf dem

Wege dahin dem Minnezauber verfiel. Dichterische Vorarbeiten standen ihm außer den Volksliedern so gut wie keine zu Gebote; Dr. J. G. Th. Gräße nennt in seiner kleinen Schrift „Die Sage vom Ritter Tanhäuser" (Dresden 1846) nur Vulpius, Tieck, Adolf Bube; das saloppe und unanständige Gedicht Heines ist nicht der Rede werth, die Dichtungen von Sallet, Lingg u. A. sind zum Theil erheblich jünger. Die dramatische Gestaltung und die eigenthümliche Zuspitzung der Gegensätze in der Oper ist Wagners eigenstes, großes Verdienst. Denn im richtigen Gefühl, daß der moralische Katzenjammer des Ritters und seine freiwillige Flucht zum heiligen Vater der dramatischen Stärke entbehren, daß somit dem Helden ein neuer, mächtigerer Conflict noch geschaffen werden mußte, stellt er der irdischen die himmlische Liebe gegenüber, der Venus die Elisabeth, und schließt damit das Gedicht zum vollkommenen Ring. Sein historisches Gewissen und die Erwägung, daß die heilige Elisabeth, die Gemahlin des Landgrafen Ludwig von Thüringen, im Jahre des sagenhaften Sängerkrieges, 1207, zu Preßburg erst geboren war, eine ungarische Prinzessin, konnte ihn bei der Größe des dichterischen Gewinns nicht kümmern. Wer fragt denn auch im Mittelalter, in der Zeit der Mären, nach geschichtlichen Daten? Noch weniger quälte ihn natürlich der Gedanke, daß der edle Tanhusaere in dem lyrisch-didaktischen Gedicht, das uns den Sängerkrieg schildert und das gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein mag, keine Rolle spielt. Aber unter den Dichtern, die an des Landgrafen Hofe stritten, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, dem „tugendhaften" Schreiber u. a. fand er auch den mythischen Osterdinger, der mit einem Zauberer, dem Klingsor von Ungerland im Bunde den Kampf auf sonderbar gewaltsame Weise führt, und von diesem Osterdinger lieh Wagner wenigstens den Vornamen, Heinrich, für seinen Sänger. Auch führte ihn die dunkle Macht, mit der jener sich verbündet, von selbst auf die magische Spur und die Hölle, der Tannhäuser so eben erst mit dem Ruf „Mein Heil ruht in Maria" entronnen war. Kurz, Tannhäusers Venusdienst wird auf das

Zwangloſeſte zum Thema des Sängerkrieges und das Lied, mit dem er die Göttin der Liebe preiſt, zur Kriſis ſeines eigenen Geſchicks und des der Eliſabeth gemacht. Zu allem Andern hatte Wagner mit dem Sängerkrieg ſelbſt ein von Haus aus und durch und durch muſikaliſches Element gewonnen, und da faſt allen Liedern der Minneſänger irgend ein perſönlicher leidenſchaftlicher Bezug inne wohnt, wir alſo nicht nur ein ödes Wettſingen anhören, das uns kalt laſſen müßte, wenn es muſikaliſch noch ſo ſchön wäre, ſo ergiebt ſich ein Opernbuch von faſt idealer Reinheit, das in der geſammten muſikdramatiſchen Literatur ſeines Gleichen ſucht. Selbſt wenn man Einzelnes in ihm zu tadeln fände, wovon noch zu reden ſein wird, bliebe dies Lob beſtehen.

Die Dichtung des „Tannhäuſer" bietet darum die vortrefflichſte Gelegenheit, ſich über Wagners Anforderungen an eine Operndichtung Klarheit zu verſchaffen. Der Meiſter hat bekanntlich in ſeiner Reformſchrift „Das Kunſtwerk der Zukunft", die übrigens zur Zeit der Schaffung und erſten Aufführung des „Tannhäuſer" (1845) noch nicht veröffentlicht war (dies geſchah erſt 1850), und an andern Orten die Forderung geſtellt, daß ſich in dem idealen Muſikdrama ſämmtliche Künſte zu gemeinſamer Wirkung die Hand reichen müßten, und es iſt allbekannt, wie weſentlich ſeine Worte und ſein Beiſpiel zur dramatiſchen Belebung des Opernſtils beigetragen haben. Cum grano salis verſtanden iſt die Forderung darum durchaus berechtigt. Man geht freilich gründlich fehl, wenn man dieſe Theorie von dem „*Aufgehen* aller einzelnen Künſte in der „Allkunſt" der Bühne, in dem „Kunſtwerk der Zukunft" gar zu wörtlich nimmt und ſie folgeweiſe mit zu ſchweren Geſchützen bekämpft. Daß Architektur, Plaſtik und Malerei, daß Mimik und Tanzkunſt dem Theater in einer andern Weiſe zu Hülfe kommen konnten als vor vierzig oder fünfzig Jahren, in den Meyerbeerſchen Opern und denen der neueren Italiener, iſt gewiß, und feſt ſteht auch, daß alle dieſe Künſte, *ſofern* ſie der Bühne dienen, durch das Wagnerſche Muſikdrama gehoben und veredelt ſind. Der künſtleriſchen Illuſion dient das Bayreuther Theater immer noch am Beſten von allen, die ich kenne, eine poetiſche und

malerische Inscenirung ist durch den „Tannhäuser", „Lohengrin" und die „Meistersinger" gefördert und heutzutage fast schon selbstverständlich geworden, trotz einiger sprachlicher Wunderlichkeiten haben die Wagnerschen Operndichtungen die Stellung des Textes zur Musik völlig verändert und dem Unsinn und Ungeschmack des „Robert", des „Propheten" und der „Afrikanerin", der „Lucrezia" und der „Lucia" für immer den Todesstoß gegeben; die Darstellung in der Oper wird überall von dramatischen Gesetzen beherrscht, und die albernen conventionellen Balletposen und -Sprünge weichen, wenn auch langsam, einer bedeutungsvollen Pantomime, einem schönen Reigen. Alle diese Errungenschaften sind mit Freuden zu begrüßen und es ist Wagner nicht genug dafür zu danken. Aber es wäre Thorheit, die Sätze, die er, in der ersten Zusammenfassung seiner Reformpläne zu einem theoretischen Ganzen, aufstellte, sammt und sonders für baare Münze zu nehmen. Daß die Architektur „keine höhere Absicht haben könne als einer Genossenschaft künstlerisch durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerk zu seiner Kundgebung nothwendig ist" (scil. das Theater); daß der Landschaftsmaler dem Himmel danken müsse, fortan in den Decorationen leuchten zu lassen, was „an der einsamen Wand des Egoisten aufgehängt" ungesehen und unbewundert eindunkelte; daß die Plastik „aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige" gleichsam erlöst werden müsse, wie sich die marmorne Galathee in Fleisch und Blut wandelt, daß also die wirkliche Bildhauerkunst in dieser von Wagner sogenannten „wahren Plastik" völlig untergehen solle — das ist Alles so weit über das Ziel hinausgeschossen, daß man ihm ernstlich nicht mehr folgen sollte. Ich glaube denn auch, daß Richard Wagner, wenn er diese ungereimten Behauptungen und Lehrsätze auch nie förmlich und feierlich zurückgenommen hat, ihnen doch in seinen späteren Jahren längst abtrünnig geworden war. Wenigstens ist er auf diese Extreme nie wieder zurückgekommen, wohl aber hat er, maßvoller, beruhigter als in dieser seiner Reformationsperiode in seinen letzten Jahren ästhe-

tische, musikalische und dramaturgische Beobachtungen in Fülle veröffentlicht, die fern von jedem Unmaß und diesem Rasegeist der Bilderstürmerei über das Wesen fast aller Künste die hellsten Streiflichter verbreiten. Wer sich diese Allkunst darum zum Angriff wählt, wie C. H. Bitter es in seinem Buche „Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft" thut (277 und die folgenden Seiten), findet eine breite und bequeme Schußfläche, man kann ihm seine Siegesfreude lassen und ihm, soweit es sich um dies Thema handelt, fast in jedem Worte beipflichten. Fast! Denn es giebt nicht nur eine Kunst, sondern auch eine Pflicht, zwischen den Zeilen zu lesen, das Ziel zu erkennen, dem ein unnütz verschossener Pfeil hat gelten sollen, Übertreibungen der Leidenschaft auf das vernünftige Maß zurückzuführen und aus ihrer wuchernden Üppigkeit den guten, heilen und gesunden Kern zu lösen. Diese Kunst aber hat Bitter nicht verstanden, diese Pflicht hat er nicht geübt. So macht Wagner, als er von dem Verhältniß der Poesie zum „Kunstwerk der Zukunft" spricht (Das Kunstwerk der Zukunft, 1858, pg. 204), die Bemerkung: „Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriguanten, staats- und modegesetzlichen Wirrwarr, den unsere modernen Dichter in einem Schauspiel auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun. Sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: ja, ja! nein, nein!, wobei alles Weitere vom Übel, d. h. modern überflüssig ist. — Der Geist unseres modernen Schauspiels hat in dem Kunstwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum". Würde man diese Auslassung schlechthin buchstäblich nehmen, so wäre sie der baare Unsinn. Daß aber die Worte: ja, ja! nein, nein! nur die symbolische Umschreibung für eine einfachste Redeform bedeuten sollen, weiß Bitter natürlich eben so gut wie jeder andere vernünftige Mensch. Dennoch betont er sie mit fortwährenden spöttischen Ausfällen forgesetzt in ihrer nackten und unmöglichen Wörtlichkeit und übersieht dabei den vortrefflichen Sinn, den sie bergen. Wagner hat doch offenbar dabei nur (und kann es nur haben) das Musikdrama im Sinne, wenn er es auch

nicht mit der wünschenswerthen Schärfe von dem Wortdrama sondert. Aber auch auf dies finden seine Bemerkungen, cum grano salis verstanden, Anwendung, insofern das Intriguenstück stets hinter dem auf die einfache psychologische Quelle zurückgehenden Charakterdrama zurückstehen wird. Vielleicht hat Wagner dabei an einige Dramen der Franzosen oder der Jungdeutschen gedacht und in seiner Art die Wahrnehmungen, die er an der einzelnen Erscheinung gemacht, sofort unstichhaltig verallgemeinert. Daß er es dabei weder auf Shakespeare noch auf Lessing, Goethe oder Schiller gemünzt haben kann, sollte die hohe Verehrung, mit der er an anderen Orten von diesen Genies spricht, außer Frage stellen. Dergleichen muß man zu verstehen suchen, anstatt im wohlfeilen Absprechen das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Schränkt man die Wagnerschen Worte aber einmal auf die Oper, das Musikdrama ein (man kann auch das Oratorium heranziehen), dann erscheinen sie sofort unwiderleglich. Daß eine zu reichliche Wortmenge den Componisten hemmt, ist eine anerkannte Thatsache, die nicht erst umständlicher Begründung bedarf. Die Musik weitet das Wort naturgemäß aus und sucht immer und überall ihre Stoffe da, wo sich der ihr erreichbare Empfindungsgehalt in möglichst knapper, zusammenfassender Weise ausspricht. Ein Jeder, der je unseren Tonsetzern Dichtungen zur Composition gegeben und mit ihnen über ihre endgültige Gestalt hin und her verhandelt hat, wird davon zu erzählen wissen, wie immer und immer wieder gestrichen werden muß, und selbst der musikalischeste und technisch erfahrenste Poet wird in diesem Punkte kaum je gleich beim ersten Griff das Richtige treffen. Beim Drama, dem für die Composition bestimmten Drama steigert sich diese jedem Text gegenüber nothwendige Anforderung noch. Seine Gestalten müssen in der That so handeln, daß man ihr Thun ohne langes Grübeln auf eine einfache Formel zurückführen kann. Auf complicirte Motivirungen, nun gar verstandesmäßiger Art, auf lange Vorgeschichten und dergleichen kann sich die Musik ihrem ganzen Charakter nach nicht einlassen, und thut sie es, dann verdunkelt sie das unmittelbare Ver-

ständniß des musikalisch-dramatischen Vorganges im Theater. Denn der Hörer erfaßt nur das, was ihm durch Ton und Geste, unter Beihülfe des Wortes allerdings, als sinnfällig, nachempfindbar entgegentritt. Je weniger Worte eine sich in Handlungen umsetzende Empfindung bedarf, desto musikalischer wird sie sein; in je größeren, einfacheren Massen das Drama musikalisch und scenisch sich zusammenfassen läßt, desto stärker und sicherer wird es sich unserer bemächtigen, und man kann die Pantomime geradezu die Probe der dramatischen und theatralischen Echtheit eines musikalischen Stoffes nennen. Die Wirkung des Don Juan beruht nicht zum geringsten Theil auf dieser Einfachheit und Sinnfälligkeit der Motive und Situationen. Man vergegenwärtige sich z. B. seine Introduction: der in der kalten Nacht verdrießlich wartende, ausspähende Diener, Mann und Weib im leidenschaftlichen Kampfe, die Flucht des Weibes, die Dazwischenkunft des Alten, sein Tod, die Rückkehr der Angegriffenen, ihre Klage an der Leiche, ihr Racheschwur — das ist Alles erstaunlich einfach, ohne jedes Wort, auch für den Sohn der fremdesten Nation, lediglich durch die Situation, die Pantomime verständlich, und weil Vorgänge, die so deutlich reden, immer eine starke Handlung voraussetzen, die ihrerseits wieder einem starken Gefühlsausbruch entspringen wird, darum sind sie musikalisch und dramatisch zugleich und die eigentlichen wahren Operntypen. Fast der ganze Don Juan läßt sich unter diesem Gesichtswinkel betrachten. Mit Einschränkung auch der „Fidelio", der es mit einer Vorgeschichte zu thun hat, für welche die Musik nicht leicht den erschöpfenden Ausdruck finden könnte. Kennt man diese (die wohlweislich im Dialog bleibt) aber einmal, dann vollzieht sich Alles mit derselben zwingenden Deutlichkeit, die in den Kerkerscenen am Hellsten, blendend bis zur Grellheit wird. Auch in ihnen ist das Wort selbstredend zwar unentbehrlich, weil doch Menschen unseresgleichen sprechen und nicht lallen, aber es ist auch nicht mehr als die nothwendigste Unterlage für die musikalische und dramatische Situation, die im Grunde keiner Erklärung und Hülfe bedarf. Der „Freischütz", dessen dramatischen Zusammenhang man über seinen musikalischen

Reizen so sehr zu vergessen pflegt, daß man seiner ganz erst inne wird, wenn man ihn von Jugend auf wiederholt gesehen (wenigstens mir ist es so ergangen, und von Freunden erhalte ich eine Bestätigung dieses Eindrucks) — der „Freischütz" leidet schon an einer allzu verzwickten Motivirung und Exposition, die uns eben darum auch, weil sie sich nicht in das Musikalisch-Dramatische umsetzen läßt, verloren geht; „Oberon" wirkt durch das krause Bunterlei der Handlung verworren, und vollends die „Euryanthe" leidet unter der albernen, unfaßbaren Ringgeschichte so sehr, daß sie, das Schmerzenskind ihres Meisters, es dadurch zu einer eigentlichen Volksthümlichkeit nie hat bringen können. Wenigstens ich bin der Ansicht, daß Webers schöne und bedeutende Musik ohne die Ungeschicktheiten und Thorheiten der Frau von Chezy doppelt sieghaft hätte sein müssen.

Wer diese Spuren verfolgt, wird durch jedes Beispiel belehrt werden. Nur diejenigen musikalisch-dramatischen Motive und Situationen sind die wahrhaft packenden, zu deren Verdeutlichung die Pantomime genügt. Bedarf ein Stoff einer complicirten Exposition, reichlichen Geschichtsdétails, weitläufiger Aufklärungen, dann wird er das Publikum entweder verwirren, oder die Hörer werden sich unbekümmert um das Verständniß der Handlung über die Dunkelheiten derselben hinwegsetzen und sich anstatt an das Musikalisch-Dramatische nur an das Musikalische halten: womit denn freilich dem Wesen der Oper ins Gesicht geschlagen und gegen den Componisten als Dramatiker ein stillschweigender Vorwurf erhoben wird. Mit der Vorgeschichte „Robert des Teufels", zum Theil auch der „Hugenotten" und des Verdischen „Troubadour" geht es so. Sind aber solche Aufklärungen unvermeidlich, ist ein in seinem Hauptbestande musikalischer und dramatischer Stoff dennoch ohne ein reichverschlungenes Fädenwerk für die Oper nicht zu heben, dann — nun dann verlege man diese Elemente geruhig in den Dialog. Man hat vom Standpunkt des „einheitlichen Kunstwerkes" so viel gegen ihn geeifert, und doch redet seine Beibehaltung in dem älteren Singspiel, auch einem von so tragischer Größe wie es der „Fidelio" ist, eine deutliche Sprache. Er beweist nur, daß die Componisten diejenigen unentbehrlichen Bestandtheile

des Stoffes, die zum dramatischen Verständniß nothwendig waren, in hoher künstlerischer Weisheit uncomponirt ließen, wenn sie nicht zugleich auch musikalisch-dramatisch waren, und ich gestehe gern, daß ich die Geschichte von dem Probeschuß im „Freischütz" ebenso wenig wie die Aufklärungen über das herabgefallene Bild componirt wissen möchte, und daß ich, da ich mir dies ganze köstliche Werk noch viel weniger wegwünschen und -denken könnte, von Herzen froh bin, daß Librettist und Componist solchen Dingen ihren Platz im Dialog angewiesen haben. Bei den französischen und deutschen Spielopern, bei Auber und Lortzing trifft das in noch höherem Grade zu. Die kleinen politischen und unpolitischen Mittelchen, deren der „Czar und Zimmermann" für das drollige Finale des zweiten Actes bedarf, sind ohne den Dialog undenkbar. Oft kann ein leichtbehandeltes seccoartiges Recitativ ihn ersetzen, immer jedoch nicht, ja in vielen Fällen würde der Ton den Widerspruch der in der Compositionsunfähigkeit dieses exponirenden, manchmal sehr prosaischen Détails liegt, nur erst recht verdeutlichen, und der feinsinnige, gemüthvolle Franz von Holstein hat es zu seinem Nachtheil erfahren müssen, daß er die sehr häklige Vorgeschichte seines schönen, edlen „Haideschacht", mit deren Aufklärung sich die ganze Oper beschäftigt, nicht in einen Dialog verlegt hat. Er hätte damit den Fehler seiner allzu verschlungenen, schauspielgleichen Motivirung zwar nicht ganz beseitigt, aber er hätte ihn doch weniger fühlbar gemacht und das Publikum mit einem Schlage über Dinge aufgeklärt, die in der musikalischen Behandlung dunkel bleiben, zum Theil schon deswegen, weil die meisten Hörer dem gesungenen Worte nicht zu folgen vermögen, die Sänger schlecht aussprechen und die Hülfe des Textbuches, die übrigens auch nur von zweifelhaftem Werthe ist, nicht immer angegangen wird. Denn allein durch sich selbst, durch das Anschauen und Anhören müßte die Oper verständlich sein — ein seltenes Ideal zwar, aber doch nicht unerreichbar. Übrigens greift auch Holstein einmal an einer sehr bezeichnenden Stelle zum gesprochenen, melodramatisch begleiteten Worte: als der wüste, verbrecherische Olaf von Stirson die Schlüssel fordert, um in den Schacht zu fahren. So

kurzweg, so trocken thut er das, daß die Musik nichts damit hätte anfangen können, und doch ist die Stelle zu wichtig, als daß sie hätte unbeachtet bleiben dürfen — so war denn der Dialog der einzige Ausweg und seine Wahl spricht wieder für des vortrefflichen Componisten Feinfühligkeit. Man kann einen Schlüssel auf mancherlei Art fordern; in heftigster, durchaus componibler Erregung thut es der Graf im „Figaro", aber Holstein wußte, daß seinem Olaf dieser hohe Ton an dieser Stelle nicht zieme. Und wie viel künstlerischer ist der von ihm eingeschlagene Weg, als das Mittel Meyerbeers, der seiner tollen „Dinorah" ein gedrucktes Programm mit auf die Reise giebt!

Blickt man nun wieder auf Wagner, so hat er seine Forderung des „Ja, ja! Nein, nein!", d. h. der Exposition der musikalisch-dramatischen Gestalten durch sich selbst, durch ihr Handeln und Empfinden, statt durch ihre Geschichte oder eine künstliche Intrigue, nie so trefflich als im „Tannhäuser" erfüllt, der eben darum für einen der besten Opernstoffe gelten darf. Denn Alles in ihm ist musikalisch und dramatisch zugleich und Alles von der höchsten Einfachheit. Im „Rienzi", dessen erster Act an dramatischer Lebendigkeit seines Gleichen sucht, steckt mehr Politik als gut und musikalisch ist, im „Holländer", dessen romantischer Stoff wieder ungleich musikalischer ist als der halbgeschichtliche des „Rienzi" hat man es mit einer räthselhaften Vorgeschichte des unheimlichen Helden zu thun, die zwar klugerweise in der musikalischen Form der Ballade exponirt wird, eben darum aber auch dramatisch nicht sofort, d. h. bei dem Anhören des Werkes im Theater verständlich wird. Lohengrin, einer der musikalischesten und in seinen wesentlichen Zügen auch dramatischesten Stoffe, arbeitet gleichwohl noch mit zu viel anekdotenhaftem Kleinwerk, das sich auf der Bühne beständig rächt: denn für die unklaren Zauberpraktiken der Ortrud und die Aufklärnngen, die sie sehr verspätet, d. h. kurz vor dem Schluß der Oper giebt, das Kettlein, wodurch sie den jungen Herzog zum Schwan schuf u. dergl. hat das Publikum ebenso wenig Ohr und Sinn wie für das Complott der beiden Nachtgestalten, die Lohengrins wahres Wesen zu ergründen hoffen, wenn sie ihm „des Leibes kleinstes Glied" entreißen, während

die Errettung der verleumdeten Elsa durch den von Gott gesandten Streiter, eine Scene, die sich durch sich selbst erklärt, stets die gewaltigste und ergreifendste musikdramatische Wirkung übt. In den „Meistersingern" entfernt sich Davids zwar mit der größten Feinheit gearbeitete, humorvoll schillernde Aufzählung der Weisen der Singschule weit vom musikalischen und dramatischen Heil, und bei der Schaffung des „Tristan", dessen Vorgeschichte das besondere Studium Gottfrieds von Straßburg fordert, und der „Nibelungen" hätte sich Wagner zu seinem und seiner Werke Besten an das „Ja, ja! Nein, nein!" erinnern dürfen. Welche Wortfülle, welche Aufklärungen und Wiederholungen!

Es fällt mir natürlich nicht ein, Schöpfungen von solcher Bedeutung nur mit diesem einzigen Maßstab zu messen, denn trotz dieser Fehler, die meines Erachtens bei dem unbefangenen Publikum der reinen und vollen Wirkung stets Abbruch thun, enthalten sie eine so überwältigende Fülle musikalischer, poetischer und dramatischer Schönheiten, daß zur Bewunderung stets noch genug übrig bleibt. Auch kommt es mir anderseits nicht in den Sinn, etwa den „Tannhäuser" über den „Lohengrin" zu stellen, der musikalisch noch reifer, in der Zeichnung und Gestaltung freier, größer und geklärter ist, ich behaupte nur, daß die stoffliche Anlage und Disposition des „Tannhäuser" in musikalischer und dramatischer Beziehung zugleich bewunderungswürdig ist und kaum ihres Gleichen findet und daß die pantomimengleiche Selbsterklärung der ganzen Handlung gerade dies Werk auf eine höchste Höhe gehoben hätte, wäre Wagner damals schon der gesteigerten und geläuterten Ausdrucksmittel des „Lohengrin" Herr gewesen. Aus eigener Erfahrung weiß ich, wie mich gerade der „Tannhäuser" in früheste Jugend ergriff, wie er mir als die Krone aller Opernstoffe, wie die fleischgewordene dramatische Musik erschien, und an jungen, phantasiereichen Gemüthern habe ich dieselbe Erscheinung wiederholt beobachtet. Diese Gegenüberstellung der himmlischen und irdischen Liebe, der Mächte, die den Menschen zu Gott und zur Hölle ziehen, stellte sich, ehe ich im Stande war theoretisch zu denken, meinem Gefühl wie eine ewige, von Ur-

beginn aufgeworfene Frage der Menschheit dar, und das Christenthum schien mir darauf die einzige Antwort zu geben. In gewisser Weise behält der Stoff auch für das reifere Urtheil diesen seinen hohen Werth. Und wie löst sich der Conflict so ganz in Gefühl auf, wie bleibt so gar kein Rest historischen, nur vom Verstande oder der Erfahrung zu fassenden Détails. Das Wort ist zur bloßen Aufklärung zwar hie und da vonnöthen, aber fast jeder Vorgang erklärt sich durch sich selbst: der im Schooße der Liebesgöttin ruhende, von jedem Sinnenreiz umstrickte Sänger, sein Überdruß, sein brennender Wunsch „Laß mich ziehn", die wilde Verzweiflung der „schönen Teufelinne", der Zauberschlag, der den Verirrten der Welt zurückgiebt, der Sängerkampf, Elisabeths Leid — und so weiter fort bis zum Ende. Geht auch keine einzige Scene so sinnfällig in der Pantomime auf, wie es die Introduction des „Don Juan" thut, wären beispielsweise das Finale des ersten Actes (mit Wolframs Gesang „Als du in kühnem Sange uns bestrittest") und die große Erzählung Tannhäusers im dritten Act ohne das Wort, das in diesem Falle mehr als der Ausdruck der Empfindung, nämlich das Mittel für das Verständniß der sich außerhalb der Bühne, außerhalb des dargestellten Dramas abspielenden Handlung und ihrer Vorgeschichte ist, völlig undenkbar — diese Hülfen sind doch im Grunde nur gering und die einfache Übersehbarkeit des Ganzen, sein durch und durch musikalischer, opernhafter Charakter (die Umsetzung des Gefühls in musikalische Bewegung und Handlung) wird dadurch nicht im Mindesten berührt. Auch ist ja, was nochmals zur Abwehr absichtlicher Mißverständnisse gesagt sein mag, die Meinung dieser Ausführungen niemals die, das Wort aus dem Musikdrama zu entfernen (was gar zu läppisch wäre), als vielmehr die, es möglichst ganz zum Träger der jeweilig geäußerten Empfindung, der jeweilig dargestellten Handlung zu machen und ihm das dem Charakter des Musikalisch-Dramatischen zuwiderlaufende Geschäft, gleichsam auf eigene Faust zu exponiren, Conflicte zu schaffen, aufzuklären und zu lösen, zu ersparen. Diese Anforderung deckt sich aber nur mit dem, was ich das Aufgehen der musikalisch-dramatischen Situation in der Pantomime nenne. Man

vergegenwärtige sich dafür zu größerer Klarheit nochmals die ersten Scenen des „Don Juan."

Ich bin einmal der wunderlichen Äußerung begegnet, Tannhäuser handle an der Venus bitter unrecht; auch liebe er die Elisabeth nicht, sondern fühle sich nur durch die reine Hoheit ihrer Natur und den furchtbaren Schmerz, den er ihr bereitet, moralisch erschüttert; was die Sänger, seine Gegner betreffe, so sei er diesen conventionellen Kunstphilistern und Moralisten gegenüber entschieden im Recht, sein Eingehen auf ihre, des Landgrafen und Elisabeths Forderungen und seine Pilgerfahrt nach Rom mithin eine Versündigung an der Liebe und der Kunst zugleich. Solche Auslegungen gehen von der unkünstlerischesten aller Unterstellungen aus, von dem Gedanken nämlich, der schaffende Künstler zeige in dem Kunstwerk nicht sein wahres Gesicht, sondern eine Maske, hinter der er errathen sein will, und sind, wenn das Auge des Betrachters nicht schielt, aus dem Werk selbst in der Regel mit Leichtigkeit zu widerlegen. Kann denn auch nur der leiseste Zweifel darüber obwalten, daß Frau Venus die Verkörperung der sinnlichen Liebe sein *soll* und daß sie es auch wirklich *ist*? Schon ihr symbolischer Charakter sollte Benennungen ausschließen, die nur einem Menschenweibe zukommen. Zugegeben nun aber, daß man die Geisterwesen im Drama und auf der Bühne unwillkürlich mit menschlichem Maßstab mißt, wenn man sich anders für sie interessiren soll — wird der Charakter der Venus dadurch ein anderer, daß sie den Besitz des Tannhäuser, dem sie ihre Gunst geschenkt, nicht so leicht fahren lassen will, daß sie sich ihm ausschließlich widmet und daß sie ihn mit Allem, was die Sinne blendet, umstrickt und umgiebt? Wer zweifelt denn daran, daß die Bande der sinnlichen Neigung die festesten sind, und wer möchte ihnen unter Umständen nicht auch ein Körnchen Idealismus zusprechen, wenn sie nicht gerade auf der Gasse oder in der Gosse gefunden wird? Und was wäre das für eine Sünde, die nicht lockte und reizte, die nicht schön erschiene? Es ist darum ganz begreiflich, daß aller Zauber des Entzückens diese Gestalt umfließt. Denn wäre das nicht — wie elend wäre dann Tannhäusers Hingabe an die Göttin der Liebe und

wie wohlfeil wäre anderseits seine Trennung von ihr. Selbstverständlich muß diese ihm schwer werden; wäre sie leicht und träte das Böse in so nackter Häßlichkeit auf, daß man sich vor ihm entsetzte — ihm fehlte alle und jede Sympathie. Denn nur dadurch wird Tannhäuser erst zu einer tragischen Persönlichkeit, daß sein Fall der natürlichste von allen ist, daß aber seine Seele die „klammernden Organe" vom Irdischen loslösen und „den Gefilden hoher Ahnen" zustreben möchte: der tägliche Conflict der Menschennatur. Wäre Lust und Sünde, Himmel und Hölle, Gut und Böse so scharf geschieden und ihre Trennung so mühelos, dann würde uns Tannhäusers Geschick nicht im Mindesten berühren. So aber fühlen wir mit ihm, weil die Verdammniß in seiner Natur wie in unser Aller mitbegründet ist. Und doch giebt es keine Wahl. Wenn sich ein Roman- oder Dramenheld von der Cameliendame weg zu der reinen Jungfrau wendet, deren Liebe eine edlere Sehnsucht in ihm erweckt — dann mögen wir jener, der Verlassenen, vielleicht mit einigem Mitleid gedenken. Aber der gesunde Sinn und der „gute Engel" fordern ihr Recht: ihr ist nicht zu helfen. Es mag traurig sein, aber es ist so. Und dies Mitleid kann man getrost auch der Venus zollen, so lange man in ihr eine Sterbliche erblicken will. Aber welches Anrecht hat Venus, das Symbol, die Allegorie auf unsere Theilnahme? Die Anrufung der heiligen Jungfrau genügt, ihr ganzes Reich zu zertrümmern. Und den möchte ich sehen, der ernstlich glaubt, sie verzehre sich nach Tannhäusers Fortgang in Verzweiflung. Natürlich verdrießt es sie, den Liebhaber zu verlieren — aber wie heiter-ruhig erscheint sie im Schlußakt wieder: „Willkommen, ungetreuer Mann!" Wahrhaftig, jedes weitere Wort darüber wäre ein Kampf gegen Windmühlen.

Ähnlich steht es um Tannhäusers Liebe zu Elisabeth. Er liebt sie nicht, heißt es? Ja freilich, er liebt sie nicht mit jener Ausschließlichkeit, in der Seele und Sinne eins sind, mit jenem Verlangen, das nichts als das geliebte Wesen will, mit jenem Blick, der nichts Anderes sieht, für den die Welt außer dem Einen leer und todt ist. Aber es giebt auch in der Liebe zahllose feine Gradunterschiede, vielleicht so viel als es Individuen giebt. Als Wolfram ihm zuruft

„Bleib' bei Elisabeth!", da stockt sein Fuß, er bleibt wie gebannt stehen, und der Klang des „theuren Namens" scheint ihm ein Ruf der „Macht des Himmels" zu sein. Solch' einen Widerhall weckt ihre bloße Nennung in seinem Herzen! Noch hing, als er sich wie mit einem Zauberschlage mitten in den Thüringer Wald versetzt sah, der rosige Schleier des Venusberges vor seinen Augen und trübte ihm den Blick in die Landschaft. Der Gedanke an Elisabeth theilt den Flor; Fluren und Himmel lachen dem geöffneten Auge wieder in morgenlicher Frische und Herrlichkeit, die Liebe der reinen Magd beflügelt sein Herz:

„Der Lenz mit tausend süßen Klängen
Zog jubelnd in die Seele mir;
In süßem, ungestümem Drängen
Ruft laut mein Herz: zu ihr, zu ihr!"

Ist das kein Verlangen? keine Liebe? Oder wie will man es sonst nennen? Aber die Huldin des Hörselbergs übt ihre Rache. Wessen Blut von ihren Küssen entflammt ist, der findet nicht so bald die Ruhe und das Heil. Selbst das Keuscheste und Heiligste weckt ihm das fieberhafte, sündige Begehren. Schon aus seinen Worten im Duett mit Elisabeth:

„Ich nenn' in freud'gem Beben
Sein schönstes Wunder mein"

zuckt ein Funke der alten Gluth, die im Sängerkampf lichterloh, ihn selbst und Elisabeth verzehrend, emporschlägt. Daß der Todesstoß, den Elisabeth mit dem Geständniß seiner Schuld empfängt, auch ihn verwundet, und daß er doch den Feind in der Brust nicht ertödten kann, das ist seine Tragik und die Tragik der Menschennatur überhaupt. Aber wie grimmig und spöttisch er sich auch gegen die tugendhaften Minnesinger auflehnte — er nimmt doch zerknirscht die Buße auf sich und verklagt sich mit heißen Thränen, daß er den „Lästerblick" zu „des Himmels Mittlerin" erhoben. Ist das mißzuverstehen? Man sollte über solche Dinge gar nicht reden, wenn sie der Umschreibung, der Commentare bedürfen.

Das ist nun allerdings wahr, daß die Sänger es dem heißblütigen, erregbaren Tannhäuser nicht leicht machen, seine Fassung

zu behaupten, und daß man ein Recht hat sie zu fragen: sind eure Sinne keine Sinne? was wollt ihr? Besonders Walther von der Vogelweide moralisirt gar zu abstrakt, als flösse ihm statt Blutes abgestandenes Wasser in den Adern. Aber es ist nun einmal so, daß die Tugend neben der farbigen Sünde grau und langweilig erscheint, daß sie ihr aesthetisch stets unterlegen ist. Mit den Übrigen aber steht es doch wesentlich besser. Wolfram von Eschenbachs Wesen ist die Resignation selbst. Was er sagt und singt, ist keine taube Theorie — es füllt vielmehr sein ganzes Wesen und er hat täglich und stündlich Gelegenheit es zu üben. Er liebt Elisabeth tief und innig, aber es ist ihm nicht entgangen, daß sie selbst mit allen Nerven zu Tannhäuser gezogen wird, und er selbst ist es, der diesen auf die Wartburg zurückbringt. Das ist ein Edelmuth, der des Guten fast zu viel thut und der uns aesthetisch schwach anmuthen mag: aber wer möchte so albern sein, ihn moralisch zu verwerfen oder für unmöglich zu halten? Wolfram ist nichts weniger als ein Phraseur — im Gegentheil: Wort und That stehen bei ihm in lebendigstem Einklang, und die reine Güte läßt ihn um den abgefallenen Freund sorgen, der im zerrissenen Pilgerkleide, unversöhnt, aus Rom zurückkehrt. Biterolf aber thut nur, was jeder anständige Mensch noch heute zu jeder Stunde in Gegenwart edler Frauen thun würde: er wirft sich, als man sie beleidigt, zu ihrem Ritter auf, und ritterlich, männlich ist jedes seiner Worte. Denn eine Beleidigung der anwesenden Edeldamen ist Tannhäusers freche Proclamation „Im Genuß nur kenn' ich Liebe" und die voraufgehenden Worte, mit denen er dem tugendhaften Walther erwidert: „Doch was sich der Berührung beuget". Das Verhalten des Landgrafen und seiner Gäste nach Tannhäusers „in höchster Verzückung" gesungenem Venushymnus ist aber durchaus begreiflich, und man braucht, um es zu verstehen, sich nicht in den Geist des Mittelalters zu versetzen. Nur das dramatische Gewand der Buße Tannhäusers rechnet auf diese übrigens ganz leichte Anpassung. Ist Venus eine Macht der Hölle, dann kann sie auch nur durch den Himmel besiegt werden, und nach menschlicher Auffassung konnte in jenen Tagen nur der Papst von der Sünde, ihr

gedient zu haben, absolviren. Und ebenso einfach und schön ist, daß der heilige Vater nur den starren Buchstaben kennt, Gott selbst aber auch diesem Sünder (und gerade diesem) seine Gnade nicht verschließt. „Die Liebe von oben" hat an ihm „theilgenommen", dort oben versöhnt sich, was hier unten in heißem Kampfe wie Feuer und Wasser gegen einander zischt. Was aber die Kunst dabei verlieren soll, sehe ich nicht ein. Gewiß: Gottfried von Straßburg ist ein größerer Dichter als Wolfram von Eschenbach. Aber haben nicht auch Jungfräulichkeit, reine Liebe und Treue ihre großen Sänger gefunden? Das leugnen zu wollen wäre mehr als Thorheit.

An dieser einfachen Auffassung der Handlung und der Charaktere ändert auch die ursprüngliche, in den „Gesammelten Werken", Band II, veröffentlichte Gestalt des Tannhäuser nichts, in der nicht nur der zweite Vers des Preisgesanges auf die Liebesgöttin enthalten ist (den Wagner für die ersten Aufführungen in Dresden selbst beseitigte), sondern die ganze Scene des Venusberges gegen den Schluß einen von dem bekannten wesentlich abweichenden Ausdruck gefunden. Wenn Tannhäuser dort bekennt:

Wer, Göttin, dir entflieht,
Flieht ewig jeder Huld,

so ist das eben so begreiflich, als wenn es ihn, wie er sagt, „zum Tod drängt". Die Übersättigung hat die fürchterlichste Müdigkeit in ihm erzeugt, die sich nach Erlösung in Kampf und Streit, im Gewühl der Welt sehnt — aber „im Princip" schwört er immer noch zur Fahne der Göttin, die ihm das süße Gift in das Herz geträufelt hat. Er selbst kann sich das Heil nicht schaffen — es wird ihm durch eine andere höhere Macht. Was Wagner selbst darüber in seiner Abhandlung „Über die Aufführung des Tannhäuser" (Band V) sagt, stimmt damit zu allem Überfluß noch überein, obschon es keine directe Erklärung der Charaktere bringt. Aber man lese nach, wie der Dichter die wichtigste Scene des Ganzen, Tannhäusers Zerknirschung nach der Fürsprache der Elisabeth dargestellt wissen will, wie er von dem „gräßlichen Frevel" redet, den der Held an der heiligen Seele begangen, um sich zu überzeugen. Mit vollem Recht verlangt Wagner

trotzdem, daß wir, sobald Tannhäuser das bleiche, vom furchtbarsten Leiden gemarterte Haupt erhebt, zum tiefsten Mitleid für ihn gestimmt werden, weil ohne dies ein weiteres Interesse unmöglich sei. Natürlich. Ohne dies Mitleid wäre er keine tragische Figur, sondern höchstens ein pathologisches Object. Übrigens wird, wer den genannten Aufsatz vergleicht, nicht ohne Erstaunen hören, daß eben diese wichtige Stelle, die beginnt:

Zum Heil den Sündigen zu führen —

von der zweiten Aufführung in Dresden an fortblieb, weil der sonst so vorzügliche Sänger des Tannhäuser (Tichatschek) eben doch nur die „eigentliche Oper" zu begreifen vermochte und das Charakteristische einer Anforderung nicht fassen konnte, „die sich bei Weitem mehr an seine Darstellungsgabe als an sein Gesangstalent richtete". Er erblickte in dem betreffenden Satz nur ein langgezogenes Ensemblestück, das ihm zur Entfaltung seines stimmlichen Glanzes keine Gelegenheit bot und darum ohne Eindruck blieb. Heutzutage hat sich das natürlich völlig geändert und die Beseitigung des ergreifenden Satzes wäre in unseren Augen ein unverantwortliches Unrecht. Ohne diesen Schrei aus tiefster Noth „Erbarm' dich mein" ist der Held undenkbar. Und doch liebt man es immer noch, hier zu kürzen. Man muß aber die Scene von Niemann gesehen haben, seine Verzückung, seinen Trotz, sein wildes Auffahren gegen die Sänger, deren Schwerter auf ihn gerichtet sind, sein Zusammenbrechen, den ganzen Jammer seiner Reue, um zu verstehen, einer wie mächtigen Wirkung sie, unverstümmelt, fähig ist.

Leider schreiben sich von der Dresdner Aufführung noch andere Veränderungen in der ursprünglichen Anlage des Werkes her, die nicht wie jene späterhin abgestellt und abstellbar sind, sondern die, von Wagners Segen begleitet, sich auf allen Bühnen festgesetzt haben — wahrscheinlich für immer. Sie betreffen den Schluß des ganzen Werkes. Nach Wagners erster Intention sollte der Venusberg in der Ferne rosig erglühen, die Göttin selbst aber nicht sichtbar werden, während nach dem Verschwinden des Spuks die Fenster der Wart-

burg sich erhellen und aus allerweitestem Hintergrunde das Todtenlied ertönt, das der Elisabeth gilt. Beide Anordnungen sind nicht unbedenklich, weil ihnen die für die Theaterwirkung so sehr erforderliche sinnliche Unmittelbarkeit und Greifbarkeit fehlt, und die erste war unschwer zu verbessern. Mit den üblichen Gazeschleiern, die sich vor den Prospekt senken, konnte der Eindruck des Dämmerhaften, Ungewissen leicht erzielt werden; noch mehr, es konnte sich irgend eine durchsichtige Wand (der Venusberg) hinter diesem Schleier weiter und weiter vorschieben, ihre Geheimnisse enthüllen und Venus auf ihrem Lager ruhend zeigen, wenn sie nicht (was ebenso einfach zu bewerkstelligen ist) von ihren Nymphen umgeben aus der Versenkung emporsteigen sollte. Verschwinden konnte sie unter plötzlicher Verdunkelung der Bühne bei dem Nahen des Grabgesanges noch leichter — und für die Verdeutlichung dieser Erscheinung wäre somit Alles gethan. Was nun aber weiter? Elisabeth ist erst vor Kurzem, den Tod im Herzen, zur Wartburg emporgestiegen, nachdem sie im Gebet an die Madonna mit der Welt abgeschlossen. Dort oben verscheidet sie, mitten in der Nacht. Wie aber kommen nun die Ritter und Pagen dazu, die kaum erkaltete Leiche sofort auch von der bergigen Höhe unter Fackelschein auf einer offenen Bahre (!) in der Herbstnacht in den Thalgrund zu schleppen? Wie? Doch nur, damit Tannhäuser in ihrem Anblick mit dem Ausruf „Heilige Elisabeth, bitte für mich" sterbend zusammenbrechen kann — denn an jeder schicklichen Erklärung für diesen Vorgang gebricht es. Oder will man etwa annehmen, man wolle die Leiche in einen geweihten Raum, eine Kirche oder Kapelle tragen? Als gäbe es dergleichen nicht im Innern der Burg des Landgrafen Hermann selbst! Es ist also nichts weiter als ein Theatercoup, der allerhöchstens durch den Umstand, daß die ursprüngliche Anordnung völlig matt und unverständlich gewesen, aber auch durch nichts Anderes zu entschuldigen ist. Man weiß auch nicht, wie ihm beizukommen ist. Wenn man die Scene unmittelbar vor der Wartburg spielen lassen wollte, was an sich wohl anginge und um der Venus-Holda willen, die mit ihren Teufelinnen doch nicht beständig im Hörselberg eingeschlossen sein

wird, keine Schwierigkeiten böte, auch um Tannhäusers willen nicht, der sich getrost bis dahin verirrt haben könnte — so bliebe doch die Frage: wie gelangt der Chor der Rompilger dahin? Dies werden doch nicht lauter bußfertige Bedienstete des Landgrafen sein? Gewiß nicht. Haben sie sich aber aus den weiten Thüringer Gauen zu der Romfahrt zusammengefunden, dann fehlt ihnen wieder eine zutreffende Veranlassung, bei Nacht und Nebel die Wartburg zu ersteigen, deren Zugänge damals noch nicht die Wegsamkeit unserer Tage besaßen. Aus diesem Dilemma kommt man also nicht heraus. Das feinere Gefühl wird sich von dem Zusammentreffen Tannhäusers mit dem Leichenzuge auf der place théatrale stets verletzt fühlen, die größere, derber organisirte Menge wird aber diese Verdeutlichung des Todes der Elisabeth nicht entbehren wollen und können.

Fast schlimmer noch und durch nichts entschuldbar ist aber die Beseitigung des Chors der jüngeren Pilger in der zweiten Ausgabe der Oper durch Wagner selbst. Sei es immerhin, daß man ihn als Länge empfunden habe. Aber das konnte nur das oberflächliche, genußsüchtige Publikum thun, das mit den Anforderungen an eine effektvolle „Oper" kam, also ein Publikum, auf das der spätere Wagner keine Rücksicht mehr nahm. Das sollten aber auch die Capellmeister und Theaterdirectoren nicht thun, denn der Chor, der in den späteren Clavierauszügen wiederhergestellt wurde, ist zum wirklichen Abschluß des Ganzen unerläßlich, und der Grund, die Frauenstimmen würden ihn nur in seltenen Fällen zur Geltung bringen, nicht stichhaltig. Wie sie auftreten, mit ihnen der Abgesandte des reuigen Papstes, der den verstoßenen Büßer mit dem neuerblühten Stabe durch alle Länder gesucht — wie das Zeichen des Heils dem Sterbenden in die erstarrenden Hände gelegt wird, das ist ganz herrlich und so erschütternd, daß man erst dann mit dem echten Eindruck das Haus verläßt. Und wie trefflich sind gerade auch diese Verse, eins der besten Beispiele Wagnerscher Poesie:

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zu Theil!
Es that in nächtlich heil'ger Stund

Der Herr sich durch ein Wunder kund:
Den dürren Stab in Priesters Hand
Hat er geschmückt mit frischem Grün,
Dem Sünder in der Hölle Brand
Soll so Erlösung neu erblühn!
Ruft es ihm zu durch alle Land,
Der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott
Und sein Erbarmen ist kein Spott!
Halleluja!

Das ist überhaupt nicht genug zu betonen: der himmelhohe Unterschied der Wagnerschen Textbücher von der Modewaare der italienischen und französischen Opernbücher und die Trefflichkeit ihrer Versification, die sie zu ganz vereinzelten Erscheinungen macht. Im „Rienzi" waltete bei aller Belebung der dramatischen Situation im Ganzen noch der allerdings veredelte Opernjargon vor, aber aus seinem Boden wachsen doch schon einige erfreuliche poetische Blüthen empor: der Gesang im Lateran, der Chor der Friedensboten. Im „Holländer" bleibt der dichterische Ausdruck der Situationen und Empfindungen überwiegend und einzelne Geschmacklosigkeiten fallen dagegen nicht ins Gewicht. Im „Tannhäuser" ist mit geringen Ausnahmen Alles inhaltlich tief, leidenschaftlich und stark und doch stets formvoll, das Werk eines musikalischen Poeten, der sich die Form für den Guß seines edlen Werkes selbst auf das Würdigste geschaffen hat, und jedenfalls auf *diesem* Gebiete, dem der *musikalischen* Dichtung, von erstem Range.

Diese sofort in die Augen springende Bedeutung und Schönheit des Textes war es auch, die dem „Tannhäuser" auch die Achtung derjenigen verschaffte, die ihn musikalisch verdammten, und dieser waren gerade unter den Musikern, den Ästhetikern und Kritikern von Fach und den ersten Geistern Deutschlands nicht wenige. Das große Publikum hatte sich bei der ersten Aufführung in Dresden (am 19. Oktober 1845) ohne Widerstand auf die neue Bahn führen lassen und der großen Erscheinung auch bei den Wiederholungen kräftig zugejubelt — jene aber, die eine bestimmte Vorstellung von

musikalisch-dramatischen Gesetzen und dem Wesen der Oper mit sich herumtrugen, waren schwieriger und beriefen sich auf ihren verstaubten Canon. Julian Schmidt wirft dem „Tannhäuser" im Vollgefühl seiner ganzen Unfehlbarkeit „einen sehr empfindlichen Mangel an musikalischer Empfindung" vor und findet den Schlußact so verschwommen-träumerisch, die „gemachte christliche Resignation" aber so deprimirend, daß man erst draußen, in der freien Luft, wieder erlöst aufathme. Moritz Hauptmann, ein gewissenhafter Hüter der strengen musikalischen Form, aber ohne Verständniß für das Wesen des Dramatischen, das auch das Musikalische beeinflußt und seinen Gesetzen unterwirft, findet, die Oper sei der Richtung und der Absicht nach etwas sehr Unkünstlerisches und von musikalischen Perioden keine Rede. Unter des Componisten eigener Leitung, unter der glanzvollen Ausstattung und guten Dresdner Capelle würden die Leute wohl noch eine Zeit lang glauben, es möge sehr schön sein, man verstünde es nur nicht, der Nebel sei eine Welt von Sternen. So zu lesen in des würdigen Mannes Briefen an seinen Freund Hauser. Das alte, heutzutage kaum mehr verständliche Lied von dem Musik- und Melodienmangel des „Tannhäuser" ertönt aber noch stärker in einer Schrift »Modern Music« des englischen Musikkritikers John Hullah, der ganz einfach sagt: »I find in the pieces of which the Tannhauser is composed an entire absence of musical construction and coherence, little melody and that of a most unoriginal mesquin kind.« Aber wenigstens dem Text weiß doch auch dieser Gegner etwas Gutes nachzusagen, wie es Moritz Hauptmann, wie es selbst Robert Schumann gethan. Ein wahrer Greuel ist jedoch Allen die Ouverture. Hauptmann bezeichnet sie Spohr gegenüber als „gräßlich, unbegreiflich, lang und langweilig", und Franz Grillparzer, der nicht nur ein großer Dichter sondern auch eine musikalisch organisirte Natur war, übt seinen scharfen Witz an ihr, indem er unter der Maske des größten Ernstes mit einigen Freunden über ihre Bedeutung streitet. „Mein Herr!" schreibt er (Sämmtliche Werke, Bd. 9, pag. 146) „Ich habe die Ouverture zum „Tannhäuser" gehört und bin entzückt. Heißt das: gegenwärtig, denn während des

Anhörens thaten mir die Ohren ziemlich weh. Ich bemerkte aber gleich, daß es sich hier nicht um ein Vergnügen für das Ohr, sondern um deren Sinn und die tiefere Bedeutung handle. Über diese Bedeutung waren übrigens ich und einige neben mir sitzende Kunstfreunde, die damals gleich mir nicht einmal den Titel des Werkes kannten, sehr im Zweifel.

Der Eine meinte, die Musik drücke den russisch-türkischen Krieg aus, wo die Posaunen und Trompeten des christlichen Chorals den Todesmuth der Russen und das Zittern der Violinen die Furcht der Türken versinnlicht, obwohl in Wahrheit die Türken sich nicht sehr zu fürchten schienen.

Ein Zweiter meinte, es stelle den Eisstoß dar.

Zwei Andere dachten, der Eine auf die Erschaffung, der Andere auf den Untergang der Welt.

Endlich gab uns ein freundlicher Mann, leider erst am Schlusse der Ouverture, das Programm des Verfassers. Nun erst waren wir im Klaren und beschlossen, diese herrliche Ouverture bei keiner späteren Aufführung zu versäumen.

Ein alter Herr, der hinter uns saß, meinte zwar, man sollte lieber nur das Programm lesen und die Musik gar nicht hören, um die Meinung des Tondichters ganz zu fassen; aber wer wird auf Leute achten, die hinter der Zeit zurückgeblieben sind?

Es lebe der Fortschritt!"

Man sieht, wie die Begriffe schwankten, wie weit die Meinungen aus einander gingen. Einem Dichter wie Grillparzer wird übrigens Niemand seine Auffassung übel deuten. Es zeigt sich hier nur aufs Neue, daß ein Genie, das sich dilettirend auf ein anderes Gebiet begiebt, dort ganz so gebunden und von engen Vorurtheilen beherrscht ist, wie es auf seinem eigenen frei ist. Goethen erging es ähnlich, und ganz wunderliche Dinge kann man in dieser Beziehung bei den großen Männern des öffentlichen Lebens beobachten. Friedrich der Große, der fast allen Gebieten der Kunst und des Wissens seine Interesse zuwandte, bevorzugte in der Musik die ausdruckslose Flöte und die weichliche Composition Grauns, in der deutschen Lite-

ratur ließ er nur die „Mädcheninsel“ von Goetz gelten; Fürst Bismarck erfreut sich an der „Familie Buchholz“ und läßt sich von dem Liede des wackeren Lortzingschen Waffenschmieds bis zu Thränen rühren. Zudem hatte Grillparzer sich in seinen ästhetischen Studien so etwas wie eine Theorie der Oper zurechtgelegt, die darin gipfelte, daß keine Oper vom Gesichtspunkt der Poesie betrachtet werden solle und daß von diesem jede dramatisch-musikalische Composition Unsinn sei, sondern vom Standpunkt der Musik: als ein musikalisches Bild mit darunter geschriebenem, erklärendem Texte. „Die von einer Oper eine rein dramatische Wirkung fordern, sind gewöhnlich jene, die dagegen auch von einem dramatischen Gedichte eine musikalische Wirkung begehren.“ Grillparzer sah eben nicht ein, daß in der Oper eine Reihe von Factoren ein Bündniß schließen, das niemals ganz rein aufgeht.

Was nun die Ouverture betrifft, so ist sie in ihrem musikalischen und dramatischen Gehalt von so lichtvoller, sich selbst auslegender Klarheit, daß es einer Verirrung ihres Schöpfers gleicht, daß er sie programmatisch zu deuten versucht und ihr bei dieser Deutung Dinge untergelegt hat, die der musikalischen Schilderung theilweise völlig versagt, in der Ouverture darum auch nicht zu finden sind, während andere, musikalisch vielleicht darstellbare, doch jedenfalls überflüssig und ohne diese Deutung und selbst mit ihr aus derselben weder herausgehört noch -gefühlt werden. Gegen den Pilgerchor, hier das Symbol des religiösen Elements, der „himmlischen Liebe“, erhebt sich die schwüle, sinnlich-berauschende, lockende Gaukelei des Venusbergs; sie erlangt Macht über den Helden, dessen Hymnus in ihren lüsternen Mysterien jauchzt, bis die alten weihevollen Töne auf's Neue erklingen, näher und näher dringen, den teuflischen Spuk verscheuchen und dem Heiligen den Sieg erkämpfen. Man könnte dabei auch noch gelten lassen, was Wagner von den schwirrenden Sechzehnteln wissen will, die über dem Motiv des Pilgerchors flattern: daß sich jenes Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge hebt, so daß endlich, als die Sonne

prachtvoll aufgeht und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und Allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. „Es ist der Jubel des aus dem Fluch der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung, und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe." Man könnte, sage ich, selbst ‚das noch gelten lassen, obgleich ich mich gegen diese kundrygleiche Errettung, gegen diese Läuterung der Hölle selbst etwas skeptisch verhalte, um so mehr, als ja der „Tannhäuser" selbst uns nichts davon zu melden weiß. Woher wissen wir aber, daß mit dem ersten Verhallen des Pilgerchors der Abend dämmert, daß die Geheimnisse des Venusbergs sich uns beim „Einbruche der Nacht" entschleiern, wie Wagner in seinen „Programmatischen Erläuterungen" will? Sagt uns die Ouverture wirklich, daß Tannhäuser, der Sänger der Liebe, naht, von der verlockenden Erscheinung angezogen, daß er sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen läßt, „wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen"? Sagt uns die Ouverture gar, daß dieser Tannhäuser eine „schlanke männliche Gestalt" ist? oder versteht sich das so ganz von selbst? Ich kenne Poeten und Musiker genug, die dem Sänger des Venusbergs an Leidenschaftlichkeit nicht nachstehen und die dennoch im Wuchs einem Falstaff mehr als einem Junker Spärlich gleichen. Die Musik weiß von solchen Dingen nichts und der Inhalt, den sie uns fühlbar aufzwingt und dessen Verständniß uns das Drama besiegelt, geht auch ohne solche Détails groß und klar in den Tönen auf. Man versteht diese ungemein charakteristische Ouverture auch ohne Wagners Glossen und man genießt sie reiner, wenn man diese vergißt. Es giebt rein musikalisch betrachtet weit größere Musikstücke (ich selbst gehöre nicht zu den besonderen Verehrern der Violinen-Sechzehntel), aber ein in seinen großen Massen klarer gegliedertes, klangschöneres, wirkungsvolleres Werk und eine glücklichere Einführung in die Oper selbst kann es nicht geben.

Wie Wagner im „Tannhäuser“ seit dem „Holländer“ seinem Ziele näher gerückt ist, das ist ganz bewundernswerth. Die Oper bedeutet eine Vermehrung der harmonischen und instrumentalen Ausdrucksmittel, im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen ganz so reich wie die des „Freischützen“ zu den seinen. Dabei vollzieht sich Alles ohne den mindesten Zwang, und die Modulation im Pilgerchor z. B., die mit dem sechzehnten Takt der Ouverture eintritt, anscheinend so unruhig und von der hundertsten in die tausendste Tonart übergehend, fließt doch melodisch sowohl wie harmonisch ganz natürlich dahin, die Frucht einer unmittelbaren musikalischen Eingebung, nicht eines künstlichen Raffinements. Dazu kam nun, daß Wagners sinnlich-leidenschaftliches Künstlernaturell durch den Stoff provocirt wurde. „Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fieberhafter Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte“ schreibt er, und es ist nur begreiflich, daß seine Berührung mit einem verführerischen Leben wie in jeder großen Natur auch in ihm die Reaction, den Wunsch nach Befreiung, nach Erlösung weckte. „Mein ganzes Wesen war in verzehrender Weise dabei thätig, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre.“ Man müßte keine Nerven haben, wenn man dies völlige Aufgehen des Schöpfers in seinem Stoff nicht spüren könnte.

Wilder, zügelloser, berauschender ist das Jauchzen der Sinnlichkeit niemals in Tönen geäußert worden als in der Orgie, die die Scenen im Venusberge einleitet. Das schwirrt, flattert und gaukelt dahin, das tanzt zu Cymbeln und Becken, das lockt von fern mit Oboen und Clarinetten, daß Einem die Sinne schwinden; und wenn eine schlangengleiche Figur aus den Bässen und Fagotten emporsteigt, von den Oboen und Clarinetten aufgenommen und fortgeführt wird, dann ist es, als würden uns die Glieder von unsicht-

baren Händen umstrickt. Wie vornehm kühl, wie castalisch rein ist der Spuk in Glucks „Armida“ dagegen! Und doch ist bei Wagner der ganze wirre Taumel fern von jeder Gemeinheit. Das spürt man niemals deutlicher als wenn man sich die Tänze der Nonnen des „Robert“ oder das Ballet im vierten Act der „Afrikanerin“ in die Erinnerung ruft. Jene verführen den Herzog der Normandie mit bestimmten Tanznummern, rein äußerlich, innerlich kalt, während die Madagassinnen zu Selicas und Vascos Vermählung eine ebenso kalte, doch aber prickelnde, ordinäre Weise, „Ihr leichten Schleier“ singen — es sind die Künste der Dirnen. In den Klängen des Venusberges aber lebt und webt eine zwar fesselloſe (wie es der Stoff gebot), aber doch große, feurige, wahre, begeisterte Leidenschaft — und diese ist durch sich selbst vor der Gemeinheit sicher. Die wirkliche Leidenschaft adelt jede, auch die gewagteste Situation. Nur das würde verfehlt sein, wenn dieselben Töne, die wir im Venusberge bewundern, weil sie so ganz zu der Situation taugen, auch in der Welt der Himmelsfreuden gehört würden, und vor diesem Mißgriff hat sein Genius den Componisten bewahrt. Im Allgemeinen schreibt man ja der Musik Richard Wagners den sinnlichen Charakter zu, und ohne Zweifel ist er von allen, die in Betracht kommen, der heißathmigste, sinnlichste von Allen; auch hat er seine Mittel im Verlauf seiner Entwicklung oft stärker gewürzt als schön und nöthig war und in seinen späteren Werken in einer Verzückung nervöser Empfindung geschwelgt, wo ein klarerer, ruhiger Ausdruck der richtigere gewesen wäre — aber im „Tannhäuser“ wäre dieser Vorwurf unbegründet. Vielleicht geht er ein einziges Mal zu weit: im Vorspiel zum zweiten Act, wo die tolle Triolenjagd der Streichinstrumente im Fortissimo (eine Copie des Jubels am Schluß der großen Leonoren-Ouverture) für die Freude der Elisabeth über Tannhäusers Wiederkehr, die sie doch ausdrücken soll, gar zu wüst und exotisch gerathen ist. Im Übrigen aber sind die beiden feindlichen Welten scharf geschieden. Zwar nimmt die Inbrunst der Empfindung, je stärker sie ist, desto leichter einen schwärmerischen, das Übersinnliche einen sinnlichen Ausdruck

an (die verzückten Heiligen), aber in dem aus tiefster Seele fließenden Gebet der Elisabeth ist auch diese, so naheliegende und kaum vermeidbare Grenze nicht beschritten. Es erschüttert, rührt und hält sich doch von jeder Verhimmelung frei. Und ebenso fern von der Gefahr bewahrt sich der Componist, wenn er das in dieser frommen Seele neu und räthselhaft erwachende Liebesleben schildert. Allein, sich selbst überlassen, in der Begrüßung der „theuren Halle" hebt sich mit den weitspannenden Accorden und der wogenden Melodie ihr Busen und fast heroisch feiert sie das unerwartete Glück — aber dem Geliebten gegenüber verwirrt sie die holde Scham, sie senkt die Augen, staunt das Räthsel ihres eigenen Herzens an, und wie ein Hülferuf klingt die rathlose Frage „Heinrich, Heinrich, was thatet ihr mir an?" Es giebt in der gesammten Opernliteratur nicht viel so meisterhaft declamirte und zugleich dem innersten Herzen abgelauschte Wendungen wie diese, nicht viel Gestalten, die von widersprechenden Empfindungen hin- und hergeworfen doch so ganz einheitlich und lebensvoll sind.

Die strenge Form der Arie, des Ensembles, der absolute Gesang ist zu Gunsten der Declamation weit mehr noch als im „Holländer" zurückgedrängt und in dieser Art des Psalmodirens, wie es Wagners Gegner unter Hinweisung auf Lully genannt haben, geht die Ansprache des Landgrafen an seine Gäste weiter als eins der älteren Musikstücke Wagners und ganz so weit wie die ihm verwandten Anreden und Erörterungen des Königs und Telramunds im „Lohengrin". In gewissem Sinne auch die Vorträge der Sänger, aber diese sind doch wieder von besonderem, durch die Situation bedingten Charakter: sie singen eben ein Lied zur Harfe. Da dies „Lied", wie doch anzunehmen ist, ein improvisirtes sein soll, begreift sich der rhapsodische Anfang eines jeden, die Pausen, die Arpeggien, wenn man also will der recitativische Charakter, während in der zweiten Hälfte der Sänger als solcher waltet und seine Empfindungen in geschlossener Form vorträgt. So währt bei Wolframs erstem Gesang der rhapsodische Theil bis zu den Worten „Andächtig sinkt die Seele in Gebet", während die Stelle „Und sieh, mir zeiget sich ein

Wunderbronnen" melodiſch dahinfluthet und erſt dann abbricht, wenn Wolfram ſich von ſeinem Thema ab und den Gäſten zuwendet, alſo bei den Worten:

Ihr Edlen mögt in dieſen Worten leſen,
Wie ich erkenn' der Liebe reinſtes Weſen.

Vortrefflich iſt es auch, wie ſich bei jedem der Sänger dieſer Proceß in beſonderer Form vollzieht, wie der am Meiſten lyriſch geartete Walther auch ſeinen recitativiſchen Theil (und er kommt ſtreng genommen aus einer direkten Anrede an Tannhäuſer nicht heraus) ſofort melodiſch geſtaltet, während bei Biterolf, bei dem ſich die Trennung wieder ganz genau anzeigt, der Beginn einen dem bedrohlich angeſchwollenen Streite entſprechenden dramatiſchen Charakter annimmt, bis bei ſeinen Worten „Wenn mich begeiſtert hohe Liebe" der melodiſche Theil, die eigentliche Liedweiſe, einſetzt. Ganz ähnlich geſtaltet ſich der Vorgang bei Tannhäuſer, nur daß er, der ſangeskundigſte und am Stärkſten empfindende von Allen, beſſer ſingt als Alle. In der Kriſis platzen dann die Gegenſätze ohne jede Vermittlung auf einander: Wolfram hat rhapſodiſch den Himmel um ſeinen Segen angefleht und ſtimmt nun ſeinen breiten ſchwungvollen Hymnus an, den man vielleicht nicht als Improviſation aufzufaſſen braucht; es kann ſeine beſondere Weiſe ſein, ihm eigen wie Wappen und Wahrſpruch dem Ritter, ihm eigen wie ſeinem Gegner der Dithyrambus auf die Liebesgöttin, mit dem dieſer, um den letzten Trumpf auszuſpielen, antwortet. Dramatiſchen Geſetzen iſt er als „Lied" natürlich völlig entzogen, aber es iſt Schade, daß er muſikaliſch nicht höher ſteht. Er iſt nicht flüſſig genug, zu zerhackt, melodiſch ſchlecht geführt und, ſo berühmt er auch geworden iſt, doch die des Ruhms am Wenigſten werthe „Nummer" des Ganzen. Gerade mit ihm hätte Ritter Heinrich ſein Allerbeſtes geben müſſen und gerade da hat er es — eine Schickſalstücke — nicht gethan.

Anſcheinend am Weiteſten entfernt ſich Wagner in dem die Oper einleitenden großen Zwiegeſpräch Tannhäuſers mit der Venus von der alten Form, und von dem Weſen des „Duetts" hat dieſer

lang ausgesponnene Satz allerdings kaum ein Jota an sich. Er ist eine vollkommene „Scene" geworden, in der sich die Stimmen nur einmal vorübergehend, flüchtig zusammenfinden. Aber der Componist hat doch gerade in dieser dramatisch angelegten und durchgeführten Scene seiner Gesangslust mehr, als es auf den ersten Blick scheint, nachgegeben, und wenn die Partie der Venus für undankbar gilt, so liegt dies weniger daran, daß sie gesanglich schlecht bedacht, als daß sie nicht immer gut declamirt ist: wovon die Stelle „Ha, so sei verfluchet von mir das ganze menschliche Geschlecht!" eine Probe geben kann. Im Übrigen ist Wagner gerade in ihr dem bloßen Psalmodiren mit Fleiß ausgewichen. Sowohl der entzückende Satz in Fis-Dur „Geliebter, komm", der schon in der Ouverture eine so bedeutende Rolle spielt, als der breit ergossene „Hin zu den kalten Menschen flieh" sind melodisch besser als declamatorisch, und in der letzterwähnten Stelle kommt sogar der Wagner des „Rienzi", wenn auch nur mit der Fingerspitze, wieder zum Vorschein. Es ist dem Componisten vom Standpunkt der Gesangstechnik allerdings vorzuwerfen, daß er an den Umfang der Partie zu weit gehende Anforderungen gestellt und die Noten nicht immer gesanglich bequem gesetzt hat: verfügt aber eine Sängerin über die nöthige Höhe und Tiefe, über den Glanz der Stimme und (was das Wichtigste ist) über das leidenschaftliche Temperament, ohne das die Venus wirkungslos bleibt, dann verschwindet die alte Klage über die „Undankbarkeit" der Rolle in nichts und die Gestalt wächst zu einer Höhe an, die es uns erst ganz begreiflich macht, welche Gewalt sie über den Helden und Sänger hat und eine wie gefährliche Gegnerin sie für Elisabeth, die Kirche und den Himmel ist.

Solche Stellen, in denen Wagner der Musiker Wagner dem musikalischen Dramatiker den Rang abläuft, finden sich auch sonst noch überzahlreich, bald mit innerer Begründung, bald völlig unmotivirt. Oder welcher Grund ließe sich dafür anführen, daß Wolfram seinem Freunde die Beschreibung des Eindrucks, den sein Scheiden auf Elisabeths Gemüth gemacht, in einem fast ganz geschlossenen, melodischen (arioſen) Musikstück zum Besten giebt, das

bis auf den schönen, schwärmerischen Mittelsatz „War's Zauber, war es reine Macht" nicht sonderlich gelungen ist? Gewiß keiner. Denn zum wirklichen Gesang giebt diese Mittheilung dem Dramatiker im Grunde gar keine Gelegenheit. Auch das kraftvolle, Ohr und Seele sättigende Septett der Männer, des Landgrafen Stelle „So bleibe denn unausgesprochen" sind solche unbedingte Huldigungen an die Musik. Wie wohl muß es Wagnern gewesen sein, wenn er diesem Drange ohne Scrupel nachgeben konnte, wenn ihm das dramatische Gewissen nicht zu schlagen brauchte: in dem Liedchen des Hirtenknaben, Wolframs Gesang an den Abendstern und dem prächtigen Marsch, diesem allen Glanz des Ritterthums und der Minne wiederstrahlenden Meisterstück, dem classischesten Werk seiner Gattung, das uns nach dem Mendelssohnschen „Hochzeitsmarsch" beschеert ist.

Auch die Praxis der sogenannten Leitmotive wird im „Tannhäuser" gefördert. Sie treten im Ganzen aber noch bescheiden, nicht allzu häufig und immer mit einem ganz bestimmten Sinn im Orchester auf: sie künden durch den Mund der Instrumente, was in der Seele der dramatischen Gestalt vor sich geht, wenn diese selbst schweigt. Keineswegs laufen sie also diesen gleichsam wie ein Herold voran, keineswegs bilden sie den Zettel, der ihnen wie in der Marionettenkomödie zum Halse heraushängt. Sie folgen dem Affekt, nicht der Person, und oft sind sie geradezu Erinnerungsmotive, wie jenes wenn auch nicht erste, so doch zuerst in der Musikgeschichte scharf in die Augen springende Motiv des Spottchors in Webers „Freischütz", das in der Wolfsschlucht wiederklingt, d. h. in Maxens Seele lebendig wird und ihn nunmehr unwiderruflich zum Kugelguß treibt — damit er nicht zum zweiten Male dem Hohn der Bauern verfalle. Von dieser lichtvollen Klarheit ist nun zwar keins der Leitmotive des „Tannhäuser", aber es ist vortrefflich, wenn bei der auf den Helden bezüglichen Wendung in der großen Rede des Landgrafen die Melodie aus Wolframs Begrüßung „O kehr zurück, du kühner Sänger" laut wird; wenn die lüsternen Accorde und die schlangengleiche Figur aus dem Venusberg aus dem Dämmer der Erinnerung aufsteigen, sobald Tannhäuser sich anschickt der Sänger-

zunft sein Evangelium zu verkünden; wenn Elisabeth dem Wolfram, bevor sie zum Tode schreitet, noch einmal für seine unwandelbare Treue von Herzen Dank nickt und dazu mit einer fast liebenswürdigen Beziehung die Töne der Stelle erklingen „Der Sänger klugen Weisen lauscht' ich sonst wohl gern und viel"; wenn ihrem Abgang Wolframs weihevolles Lied „Dir hohe Liebe töne begeistert mein Gesang" im Orchester nachhallt; wenn endlich in Tannhäusers Hirn schmerzlich die Erinnerung an den Unglückstag in Rom brennt, diesen Tag, der mit seinem Sonnenglanz, seinem Festespomp, seinen „himmlischen Gesängen" für ihn nur Bitterniß im Schooße trug, und zu seiner Erzählung immer und wieder das vielfältig instrumentirte Motiv der ewigen Stadt am Tiber im Orchester vernommen wird, das wir aus der Einleitung zum dritten Akt kennen. Das ist aber auch Alles und es ist einfach genug. Zum System entwickelte Wagner das Mittel der Leitmotive erst in seinen späteren Werken, und welch eine Überfülle geistreicher Combinationen er damit gewann, wie alle innerlich verwandten Motive auch äußerlich verwandt werden, Stamm, Äste, Zweige und Blätter ein und derselben musikalischen Grundform darstellen, das ist oft geradezu verblüffend. Ob es auch immer ganz so dramatisch deutlich ist, ob ein solcher Aufwand von Scharfsinn wirklich erforderlich war, um vor den Hörer das oft sehr complicirte Handlungsnetz übersichtlich auszubreiten, ob nicht dieses fortwährende Hindeuten auf eine innere Beziehung den Genuß behindert, statt ihn zu fördern, ob es nicht in dem Hörer ein Gefühl der Verlegenheit erweckt, als fühle er sich unter polizeilicher Controle — das ist dann zu untersuchen, wenn die Schöpfung selbst dazu Gelegenheit bietet, also etwa bei dem „Ring des Nibelungen". In Bezug auf den „Tannhäuser" wäre es müßig.

Bekanntlich war „Tannhäuser" das erste der Wagner'schen Musikdramen, das der Componist auf außerdeutschen Boden zu verpflanzen versuchte, und über das Schicksal des Werkes in Paris besitzen wir von ihm ein längst veröffentlichtes, an seinen dortigen Freund und Förderer Villot gerichtetes Schreiben, das wohl für authentisch gelten darf. Zwar mochte Wagner den Umstand, daß

dem romanischen Empfinden das Verständniß für den urgermanischen Stoff und seine Behandlungsweise nur mühevoll und langsam erschlossen werden konnte, zu gering angeschlagen haben, und in Betracht dessen ist sein Glaube, daß das große, unbefangene Publikum dem Werk seinen Segen gegeben haben würde, wenn nicht der „Jockeyclub", der sich um seine gewohnten Ballets in der Mitte der Oper gebracht sah, den Erfolg systematisch verhindert hätte, nicht unbedingt zu theilen — ganz gewiß aber wäre es zu den scandalösen Scenen, die auch in Deutschland mit Behagen weiter berichtet wurden und den ärmlichsten Spott gegen den ohnehin so viel verfolgten Mann entfesselten, nicht gekommen, wenn der Tannhäuser durch die Habitué's nicht hartnäckig hätte zu Fall gebracht werden sollen. Diese einflußreichen, den ersten Gesellschaftskreisen der französischen Hauptstadt angehörigen Leute hatten ihren Zweck bei der ersten Aufführung noch nicht erreicht, denn trotz der taktlosesten Opposition und der Ausbrüche heftigen Lachens bei den geringfügigsten Anlässen ließen, wie Wagner berichtet, „weder meine Sänger (Niemann, Morelli, Mlle Sax) sich werfen, noch das Publikum sich abhalten, ihren tapferen Anstrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, seine theilnehmende Aufmerksamkeit zu widmen; am Schlusse aber wurde beim stürmischen Hervorruf der Darsteller endlich die Opposition gänzlich zu Boden gehalten". Desto ergrimmter sorgten sie bei der ersten Wiederholung für den Ruin durch Jagdpfeifen und Lärminstrumente aller Art, deren Getöse die Oper von der Mitte des zweiten Aktes bis zum Ende begleitete, und als der „Tannhäuser" deßungeachtet und halb wider des Componisten Willen zum dritten Male angesetzt wurde, erneuerten sie begreiflicherweise den Scandal mit verstärkten Kräften. Nun aber zog Wagner sein Werk, wie mir scheint mit vollem Rechte, zurück. Mochte immerhin das Theater für die zunächst angekündigten Wiederholungen schon im Voraus verkauft, das Publikum gegen die Ruhestörer erbittert, Napoleon und Eugenie dem Werke geneigt geblieben und ein Protest von Künstlern gegen die „Jockeys" in Umlauf gesetzt sein — immer war es doch mehr eine ordinäre Sensation als ein künstlerisches In-

tereſſe, das für oder gegen den „Tannhäuſer“ ſprach, und jener irgendwelche Nahrung zu geben, ſei die Veranlaſſung noch ſo rein, mußte einer künſtleriſch adligen Seele auf die Länge unerträglich ſein. Zu einem klaren Urtheil konnte es unter ſolchen Umſtänden aber nicht kommen. Darum aber hätte Wagner auch dem Beifall der erſten Abende nicht unbedingt trauen ſollen. Ihn als ein Zeichen des Verſtändniſſes und der Begeiſterung aufzufaſſen, wäre gleichbedeutend mit der Erhebung des Urtheils der Pariſer über das der ganzen Welt. Und wie hätten dieſe an die feſtgeſchloſſene Form, das Meyerbeer'ſche Pathos und den Theatereffekt um jeden Preis gewöhnten Hörer die völlig neue, ihnen ſo gänzlich fremde Erſcheinung mit ihrer deutſchen Schwärmerei, ihrer tiefen, leidenſchaftlichen Sinnlichkeit, ihrem ſittlichen Problem ſofort bei dem erſten Anhören würdigen ſollen? Gewiß und anerkannter Maßen trat eine kleine Partei kraftvoll und zielbewußt für die bedeutende Schöpfung ein, und Niemand wird ihr ihre Agitation verdenken: denn ohne eine ſolche Förderung, ohne den heftigſten Streit des Für und Wider iſt noch nie eine große That zur öffentlichen Geltung gelangt. Aber dieſe kleine Partei war nicht Paris. Dem größeren Theil des Publikums thut man aber wohl kein Unrecht, wenn man annimmt, es habe ſich mit ſeinem Beifall vor Allem gegen die unanſtändigen Störer gewandt und das Intereſſe und die Achtung, die es einem ernſten Werke entgegenbrachte, damit auch von Andern gefordert. Zweifellos war es auch von Vielem gepackt, von Vielem ergriffen worden, aber ſein Votum wäre vielleicht ein ruhigeres geweſen, hätte jene grundſätzliche Anfeindung gefehlt. Im Grunde ehrt man das Publikum mit dieſer Auffaſſung auch nur. Die andere, die es allerdings noch mehr ehren würde, liefe jedoch faſt auf den Glauben an ein Wunder hinaus. Der franzöſiſche Opernſtil und die Gewohnheiten des Pariſer Opernhauſes widerſprechen eben dem Tannhäuſer zu ſehr. Freilich beſeitigt auch die Schilderung, die Wagner uns giebt und die von anderer Seite beſtätigt wird, die häßliche Vorſtellung von einem allgemeinen Fiasco der Oper. Dies iſt eine offenbare Lüge. War (wie ich zu glauben gezwungen bin) der Beifall nicht ganz echt

und nicht nur künſtleriſch inſpirirt, ſo waren es die Bezeigungen des Mißfallens noch weit weniger: der gemeine Unterhaltungstrieb, die Lüſternheit und Frivolität der pariſer Sportsleute, der jeunesse dorée, in deren Leben das Ballet vor und hinter den Lampen den Mittelpunkt bildet, lehnte ſich gegen ein Kunſtwerk auf, das von ihren Vergnügungen nichts wußte und wiſſen wollte, das auf ein geſammeltes Gemüth rechnet und keine Kunſt kennt ohne Ernſt, ohne Wahrheit, ohne Weihe.

Wer würde übrigens bei dieſem Geſchick, das den „Tannhäuſer" im Jahre 1861 in Paris betraf, nicht an die unendlich wahren Worte erinnert, die Richard Wagner im Jahre 1841 bei Gelegenheit der Aufführung des „Freiſchützen" an die Franzoſen richtete? Schöner und feiner als er hat den germaniſchen Genius und das deutſche Herz mit der franzöſiſchen Operntradition Niemand contraſtirt — und doch vergaß er, als es ihn ſelbſt anging, ſeine eigene beredte Mahnung! Und doch — er hatte Recht! Einmal mußte der Kampf aufgenommen, einmal das Opfer des augenblicklichen perſönlichen Intereſſes gebracht werden. „Tannhäuſer" ſtürzte ſich nur wie ein Winkelried in die Lanzen, um den ſpäteren Werken die Gaſſe zu bahnen und ſich freie Bahn zu ſchaffen, wenn er dereinſt wiederkommen würde. Mochte die Mode eine kurze Weile triumphiren — die Zeit nahte auch, wo er ſie bezwingen mußte, und wenn der „Freiſchütz", der das Allergeheimſte und -Intimſte des deutſchen Weſens in ſich aufgenommen hat und zu deutſch iſt, als daß er allen Völkern verſtändlich werden könnte, auf eine Reiſe um die Welt verzichten mußte, ſo iſt ſie dem „Tannhäuſer" faſt mit Gewißheit zu prophezeien. Seit 1861 iſt ſein Verſtändniß bei den romaniſchen Völkern faſt unglaublich gewachſen. Gerade von Seiten franzöſiſcher Schriftſteller ſind ihm die begeiſtertſten Huldigungen gebracht, die Pasdeloup-Concerte in Paris haben Wagners Muſik dem Verſtändniß der Nation nahegebracht und nur der Chauvinismus hat die abermalige Aufführung des Tannhäuſer immer noch hinausgezögert. Aber ſie wird Wahrheit werden, und wenn der franzöſiſche Erfolg des urdeutſchen Freiſchütz im Weſentlichen auf den zündenden Jäger-

chor beſchränkt blieb, ſo wird der ebenſo deutſche, aber großartigere „Tannhäuſer“ mit ſeinem allgemein verſtändlichen, echt menſchlichen, zu jeder Seele ſprechenden Thema ſich Aufmerkſamkeit, Bewunderung und Liebe in England und Rußland wie in Frankreich, Italien und Spanien erzwingen. Wie wir den „Don Juan-Stoff“, ſo können und werden die Romanen den „Tannhäuſer“ verſtehen. Er iſt ihnen gerade ſo fremd und doch verwandt wie der edle Don Juan-Tenorio den Germanen. Beides ſind echt kosmopolitiſche Stoffe und beide ſind in Kunſtwerken zum Austrag gebracht, die die Gewähr des Sieges in ſich tragen. Daß Mozarts „Don Juan“ trotz ſeiner anekdotiſchen Mängel von beiden das weltumfaſſendere, freiere und größere iſt, iſt mir perſönlich zwar nicht zweifelhaft — aber um ſeiner Ganzheit, ſeiner Einfachheit, ſeiner großen Linien willen wird „Tannhäuſer“ ſich nicht weniger Herzen gewinnen — und vielleicht noch mehr.

## Lohengrin.

„Aus einer Welt des Haſſes und des Haders ſchien die Liebe verſchwunden zu ſein: in keiner Gemeinſchaft der Menſchen zeigte ſie ſich deutlich mehr als Geſetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Beſitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, ſehnt ſich das unertödtbare Liebesverlangen des menſchlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfniſſes, das, je glühender es unter dem Drucke der Wirklichkeit ſich ſteigerte, um ſo weniger in eben dieſer Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell wie die Ausmündung dieſes unbegreiflichen Liebesdrangs ſetzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröſtenden ſinnlichen Vorſtellung dieſes Überſinnlichen, eine wunderbare Geſtalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales“ geglaubt, erſehnt und aufgeſucht ward. Dies war das koſtbare Gefäß, aus dem einſt der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank und in welchem dann ſein Blut, da er am Kreuz aus Liebe zu ſeinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieſer Heilskelch der unwürdigen Menſchheit entrückt, als einſt liebesbrünſtigen, einſamen Menſchen eine Engelſchaar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch ſeine Nähe wunderbar Geſtärkten und Beſeligten in die Hut gab und ſo die Reinen zu irdiſchen Streitern für die ewige Liebe weihte. Dieſe wunder-

wirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschaar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen wählte sich der Tondichter des „Lohengrin" — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen.

Dem verzückten Blicke höchster überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschaar ab, die in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgiebt und immer ersichtlicher dem Erdenthale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schooße: entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachsthum erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blick des Gewürdigten hingereicht wird, als der „Gral" aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Gluth erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung.

Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Athemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdenthal verbreitet und des Anbetenden Brust mit niegeahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschaar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von Neuem der Welt zu; den „Gral" ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schaar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht."

Das ist die Deutung, die Richard Wagner dem Vorspiel seines „Lohengrin" mit auf den Weg gegeben hat. Es sind schwelgerische Worte, die nach Wagners Art mit allem Höchsten, Unbegreiflichen, Unsäglichen, Unwiderstehlichen gar zu verschwenderisch umgehen und durch diese ewigen Superlative die Deutlichkeit und die Überzeugungskraft der Darstellung beeinträchtigen, aber unter der bauschigen Hülle liegt doch ein faßbarer Kern, und die Erklärung, die dem musikalischen Verständniß des wundervollen Vorspiels aufhelfen will, trägt nichts hinein, was der unmittelbaren Phantasie und Empfindung zuwiderliefe. Können die Wahrnehmungen des Ohrs überhaupt in die des Auges übersetzt werden, dann ist hier der beabsichtigte Eindruck in der That auch der erreichte. Wie der Gral den Menschen näher und näher schwebt, um nach der unmittelbaren Berührung mit der Erdenwelt in Glanz und Wonnen wieder zu verschwinden, so naht sich auch Lohengrin von heiliger Stätte der profanen Menschheit, um nach kurzem Verweilen wieder zurückzukehren, woher er kam, und man könnte in dem Vorspiel fast auch die Segnungen der Gralsritterschaft und ihrer Sendlinge für die sündige Welt erblicken, wenn sein ätherischer Stoff dafür nicht zu zart wäre und wenn ihm nicht ganz der herbe und bittere Zusatz fehlte, womit das Drama „Lohengrin" schließt.

Abermals war Wagner im mittelalterlichen Sagenrevier suchen

gegangen und abermals hatte er eine köstliche Frucht heimgetragen. Zwar bot sie sich ihm nicht so ausgereift und saftig wie im „Tannhäuser", auch löste sie sich nicht leicht und frei vom Zweig. Gewisse Züge, die in Musik nicht löslich waren, hat Wagner ihr, einsehend, daß ihre einfachen Motive der Verstärkung bedurften, vollends selbst mitgegeben — aber die Grundlinien bleiben doch in ihrer Klarheit immer erkennbar und sie: Elsas Rettung durch Lohengrin, die Fahndungen des Widerspiels, die ihr das Gemüth verwirren, die Frage, Lohengrins Abschied und Elsas Zusammenbruch, sie reichen aus, unser Interesse zu fesseln, und von der wunderbaren Macht bestrahlt tönen sie wie die Memnonssäule.

Die Sage von Lohengrin entstammt dem großen Dichtungskreis des Gral und der Tafelrunde, in dem sich die Sagen vom Parcival (Parsifal), Titurel und Lohengrin wieder zu einer engeren poetischen Familie zusammenschließen. Vielfältig variirt nimmt sie in Nord- und Südfrankreich, bei den celtisch-bretonischen und iberischen Völkern verschiedene Gestalt an, als „rechte" und unechte „Märe": bei Kyot dort, bei Chretien de Troyes hier. Auf diesen Gegensatz der Dichterschulen, den u. A. Görres in seiner Ausgabe des Lohengrin (1813) breiter darlegt, bezieht sich die Stelle am Schluß des Eschenbachschen Parcival:

Hier sollte Erek nun sprechen
Der chunde mit Rede sich rechen
Ob von Troys meister Christian
Diesem Maere hat Unrecht getan,
Daz mach wol zürnen Kyot,
Der uns die rechten Maere entbot.

Nach der unrechten Märe, die Wolfram sich im „Parcival" nach der Chretien'schen Erzählung vom Lohengrin in dessen Roman „Erek" angeeignet, wurde die Erbin von Brabant nach ihres Vaters Tod von den Großen ihres Landes hart bedrängt, daß sie sich einen Gatten wähle. Sie aber vertraute sich in ihrer Demuth den Zürnenden zum Trotz Gott an und gelobte, wen er ihr sende, zu ehelichen, und nur den. Da bringt ein Schwan aus Munsalvaeske, dem

Schlosse des Gral, den Loherangrin, der zu Antwerpen landet, mit Freuden empfangen wird und mit dem einzigen Bedingniß, daß die Herzogin ihn niemals um seine Herkunft befrage, ihre Hand gewinnt. Aber nach Jahren des Glückes fragt sie doch — da naht der Schwan und der Held „fährt von dannen Wasser und Wege, bis wieder zu des Grales Pflege", dem trauernden Weibe und seinen Kindern drei Kleinodien hinterlassend: ein Schwert, ein Horn und einen Ring.

Ganz anders die Kyot'sche Gestalt der Sage, die sich im „Titurel" findet. Da wirbt Loherangrin um die schöne Belaye, die Erbin von Lyzaborie (dem späteren Lothringen), ohne daß sie in besonderer Noth gewesen, und erhält ihre Hand. Das Verbot einer Frage findet sich auch hier, aber da Belaye (Elsa) von ihres Gatten Ahnen, Gamuret und Parcival, Kunde hat, bezieht sich dieselbe offenbar nur auf Loherangrins Kommen und Gehen. Sie sorgt sich, „Unstete" möge ihn wieder aus Brabant vertreiben, und um die ewige Noth zu enden, sucht sie bei Zauberern und Sehern Rath und Trost, ohne ihn zu finden, bis eine verrätherische Kammerfrau den Helden im Schlafe überfallen läßt. Über hundert fallen bei seinem Erwachen, von dem Bewußtsein ihrer Falschheit gebrochen, zu Boden, aber die Übrigen dringen auf Loherangrin ein und tödten ihn.

Das mittelhochdeutsche Gedicht nun, das gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts unter dem Titel „Lohengrin" entstand und eine Zeit lang irrthümlich dem Wolfram zugeschrieben wurde, folgt der ersten Version, also der unechten Märe, behält die Fahrt im Schwanenwagen, die wiederum der Kern einer eigenen genrehaften, an die Häuser Jülich-Cleve geknüpften Märe, der vom Schwanenritter, wurde, bei und macht den Helden zu einem direkten Abgesandten des Königs Artus. Auf seinem wunderbaren Gefährt kommt er auf des Grals Geheiß, nachdem „ein Getön einer Schelle auf Montsalvatsch das Haus kam und wie man an dem Gral geschrieben fand, daß Lohengrin ein Kämpf sollt seyn einer Maget" (wie es in einer anderen Fassung, Fütterers cyklischem Gedicht von der Tafelrunde, heißt), um für die bedrängte Herzogstochter von Brabant,

Elſan (Belaye) zu Mainz wider ihren Feind Telramund zu ſtreiten. Er überwindet dieſen, vermählt ſich mit der glücklichen Elſan und ſchickt ſich (wie der Wagnerſche Held) trotz Hochzeit und Flitterwochen ſofort an, auf neue Kriegsabenteuer auszuziehen, ohne daran wie in der Oper gehindert zu werden: er kämpft mit dem Kaiſer gegen die Ungarn, für den Papſt gegen die Ungläubigen. Aber auch hier ſpielt die verhängnißvolle Frage ihre entſcheidende Rolle. Als er zu ſeiner Gemahlin nach Köln zurückgekehrt, übertritt ſie ſein Gebot, nicht zu forſchen, wer er ſei und von wannen er komme, und als ſie ſeiner Warnung nicht achtend die unſelige Frage zum dritten Male thut, giebt er ſich zu erkennen, nimmt aber ſofort auch von ihr und dem Lande Abſchied. Ganz auf den Boden der deutſchen Geſchichte, unter die Regierung Kaiſer Heinrichs des Voglers verlegt (wozu den Verfaſſer die von ihm benutzte ſog. Repgowiſche Chronik anregte), iſt das Gedicht ein trefflicher Spiegel der Zeit- und Landesſitten geworden, aber erheblichen dichteriſchen Werth beſitzt es nicht. Äußerlich ſchließt es ſich an den Sängerkrieg auf der Wartburg an, der bei ſeinem Beginn ſo eben geendet iſt. Nur Klingsor und Wolfram ſind zurückgeblieben „und wetterleuchten", wie Görres ſich ausdrückt, „gleichſam dem vorübergezogenen Gewitter nach". Ein wunderlicher, ſchwieriger Disput zwiſchen den Beiden hebt an, Räthſelfragen und ihre Löſung, bis der böſe, mit dem Teufel verbündete Klingsor die Rede auf Artus und ſeine Maſſenie lenkt und Wolfram, auch von dieſen letzten Dingen unterrichtet, von dem Kämpfer Andeutungen zu machen beginnt, den der Glocke Ton (zum Kampf für Elſan von Brabant) gerufen. Da fragen Alle, der Landgraf, die Frauen, Klingsor ſelbſt, was es mit dieſem Kampf für eine Bewandtniß habe, und Wolfram beginnt nun die eigentliche Märe:

Elſam von prabant die pflac
Swenn ſie durch gebet an bloſen knieen lac,
Daz ſie ein ſchellen got zu eren hete.
Nu merket, wie ſiez angevienc,
Swen der ougen ſaf von irem herzen gienc,
Do lute ſie die ſchellen die viel ſtete

Davon artus und ſin maſſenie wart betroubet,
Und lohengrin wart uz geſant,
Der ez nicht weiz, dem ſi nach frage erloubet.

Es iſt ein ſchöner, rührender Gedanke, daß Gott das Geläut der kleinen Schelle, die Elſam an ihrem Paternoſter trug, bis an den Sitz der Hülfe trägt.

Got löſet reht wol wie er wil,
Keiner helfe ſinen tugenden iſt zu vil —

ſingt der Dichter.

Und gegen das Ende, als ſich der Held in des Kaiſers, der Kaiſerin und aller Welt Gegenwart als Gamurets Enkel, Parcivals Sohn zu erkennen gegeben, das Geheimniß des Gralbergs, des „Muntſchalfetſch" offenbart, ſein Weib dem Schutz des Kaiſerpaares und ihrer Verwandten empfohlen und ſeine zwei Knaben zum Abſchied geküßt, heißt es weiter:

Nu quam mit yle
Uf einem ſchiffe ſin freunt der ſwan,
Alrerſt hub ſich clegelicher jamer an.
Er nam urloup und wolt gen zu dem ſchiffe.
Die hertzogin in umbevie;
Sie ſprach: mein vil lieber herre, belibet hie.
Man ſagt, daß er ſie bi dem kinne begriffe
Und ſprach, das enmac nicht ſin, viel liebes lip da mine!
Und kuſt ſie mer dan drizzic ſtunt.
Er ſprach, hertz liep, got laz dich ſin geſunt,
Hin mit dem ſwane ſus fur der Antſchowfine.

Man ſieht daraus, daß der Schwan die Verwandlung, die er bei Wagner zu beſtehen hat, in dem mittelhochdeutſchen Gedicht nicht durchzumachen hat. Daß er Elſas Bruder, der durch böſen Zauber umgeſchaffene junge Herzog Gottfried iſt, iſt Wagners Erfindung, wie es Telramunds auf Brudermord lautende Anklage, wie es die Figur der Ortrud iſt. Wagner hatte das allerdings richtige Gefühl, daß die einfache Fabel, wie ſie das Gedicht erzählt, der dramatiſchen Verſtärkung bedurfte, motivirt und abgeſchloſſen werden mußte, und ſo erfand er denn das anekdotenhafte Détail, das der

Klarheit entbehrt und nicht sonderlich musikalisch zu nennen ist. Gewiß wäre Elsas Bedrängung von lästigen Freiern, die Rechte auf ihre Hand zu haben vorgeben, dramatisch nicht ausreichend gewesen, um einen der Gralsritter zum Kampf für die Geängstigte zu bemühen, und gewiß wiegt der Brudermord tragisch schwer genug — aber die Zauberpraktiken selbst, die den Knaben verwandeln, sind so kraus und verworren, daß man bei jedem neuen Anhören der Oper seine liebe Noth hat, sich in ihnen zurechtzufinden — ein Versuch, den das große Publikum ohnedies bald aufgiebt. Man ist nicht wenig erstaunt, wenn uns Ortrud noch in zwölfter Stunde mittheilt, der Schwan sei kein echter; das Kettlein, das er um den Hals trägt und das ihn so zierlich an den Nachen schließt, sei ihr magisches Werkzeug gewesen, womit sie dem Kinde einst die Federhülle geschaffen. Etwas dergleichen hat man gar nicht erwartet, die Lehnsfolge im Herzogthum Brabant und der junge Gottfried interessiren uns nicht; wohin dieser Bruder gerathen, darnach zu forschen hatten wir bereits aufgegeben. Und nun wird vor unseren Augen ein Knoten gelöst, von dem wir keine Ahnung hatten; wo die Seele auf der musikalischen Fluth verschwimmen möchte, werden wir gezwungen, peinlich genau auf das Wort und in ihm auf Dinge zu merken, die mit der Empfindung und folgeweise mit der Musik nichts zu thun haben — das ist ein Schnitt ins eigene Fleisch, ein Bruch in dem schönen, reinen Körper des Werks.

Auch das zweite Zaubermittel, das gegen den Helden angewandt werden soll, ohne daß es dazu käme, Ortruds Rath und der des von seinem Weibe rasch belehrten Telramund an Elsa, dem Schwanenritter des Leibes kleinstes Glied zu entreißen, um sein Geheimniß zu enthüllen, entbehrt der Verständlichkeit und des Interesses. Es ist hexenhaftes Brimborium, ohne allen psychologischen Sinn und Zusammenhang. Wagner fand es im „Titurel", in der „rechten Märe" vom Lohengrin. Nur daß die tückische Kammerfrau (die zu der Ortrud Wagners einige Züge hergeliehen) dort noch weiter geht, denn sie rät [illegible] bekümmerten Herrin, ein Stück von des Helden Leibe zu e[illegible] man ihm im Schlafe ausschneiden könne. Elsa

(Belaye) aber erklärt entrüſtet, man ſolle ſie lieber begraben, ehe ſie wolle, daß ihrem geliebten Manne auch nur ein Finger ſchwäre. Die Verrätherin inſcenirt darauf den nächtlichen Überfall, den Wagner ſich in beſcheideneren Dimenſionen angeeignet, den er aber ſo ſehr Hals über Kopf, ſo ſkizzenhaft flüchtig ausgeführt hat, daß das Publikum im Theater nun wieder nicht recht weiß, was es daraus machen ſoll. Es iſt eins der bei ihm gar nicht ſeltenen Beiſpiele eilfertiger Erledigung rein äußerer Vorgänge, die für die Handlung doch von Wichtigkeit ſind, und deren beiläufige, man möchte ſagen unluſtige Behandlung doppelt auffällt, wenn man ſo eben erſt einer pſychologiſchen Entwicklung oder auch nur einer entwicklungsloſen rein lyriſchen Bewegung in breiter, langſamer Darlegung gefolgt iſt. So ſteht neben dem großen Zwiegeſpräch Lohengrins und Elſas Telramunds Eindringen in das Brautgemach, ſo in „Triſtan und Iſolde“ neben der Liebesſcene und Markes ermüdenden Klagen das haſtige Gefecht Triſtans mit dem ganz ſkizzenhaft abgefertigten Verräther Melot.

Im Übrigen aber hat ſich der Meiſter den alten Stoff mit ebenſo großem dramatiſchen als muſikaliſchen Geſchick dienſtbar gemacht. Sein dichteriſches Vermögen zeigt ſich in der Blüthe, die Architektur der beiden erſten Akte iſt nicht genug zu bewundern, und liegt dem Ganzen auch kein ſo tiefes und allgemein faßbares Problem wie im „Tannhäuſer“ zu Grunde, ſo iſt doch die der mittelalterlichen epiſchen Dichtung wohlbekannte „Frage“ und ihr Verbot ſtark genug, das Gemüthsleben zu erregen und an ihre Löſung eine große menſchliche Erfahrung zu knüpfen. Man wolle nur keine beſonderen myſtiſchen Tiefen hinter ihr vermuthen! Es genügt ſchon, daß das Heilige verlangt, daß man ihm vertraue, daß man ſich ihm gläubig hingebe, und es iſt tragiſch genug und leider gewöhnlich, daß der Zweifel es verſcheucht. Elſas verbotwidrige Frage iſt mehr als ein Ausfluß weiblicher Neugier. Sie, der der Gral das Heil geſchickt, ſie, die er aus tiefſter Noth errettet hat, ſie ſelbſt zweifelt und verſündigt ſich mit ihrer Frage an der Macht, der ſie Alles verdankt und die ſich ihr und der ganzen Welt nie anders als ſegensreich verkündet hat.

Das stellt sich für das unbefangene Auge ganz einfach dar, und es ist meines Erachtens darum die lächerlichste Verkehrtheit, wenn man Lohengrin selbst zu einer Art tragischen Helden stempeln will, der die Erlösung, die er bringt, auf anderem Wege selbst sucht und nicht findet, und ich halte es für eine gröbliche Selbsttäuschung Wagners und eine Verfälschung der Wirkung seines großen Werkes, wenn auch er von derlei Dingen fabelt. Hat man denn wirklich die Empfindung, daß die lichte Welt, aus welcher der Schwanenritter herab in diesen trüben Erdennebel steigt, in ihm das Gefühl „lebenssehnsüchtiger Einsamkeit und Verödung, die Sehnsucht nach wahrer Menschwerdung, nach sinnenwirklicher Existenz" geweckt hat, wie es der wortreiche Nohl ausdrückt, der in demselben Satz seines Buches über „Gluck und Wagner" Lohengrin „den zu sich selbst und seinem höheren Bewußtsein gekommenen Geist des ganzen modernen Zeitalters" nennt? Und versteht man, was derselbe Sinnirer meint, wenn er fortfährt: „Und noch viel tiefer und deutlicher als selbst das Tannhäuserlied und die noch viel spätere Holländersage spricht schon dieser frühe mittelalterliche Lohengrinmythus es aus, wie denn der Geist derjenigen Volksart, die in der modernen Welt fruchtbringend zu herrschen berufen war, die germanische, jene naturtödtende Satzung aufgefaßt, welche aus einer wirklich göttlichen Menschheitslehre eine bestimmte Zeit und Anschauungsform willkürlich formirt hatte?" Ist hier die Askese, der Coelibat gemeint? Aber der Erklärer scheint einige Sätze weiter von etwas Anderm zu reden, denn dort heißt es: „Denn ist es etwas Anderes, als das tiefinnerliche Gefühl, daß solche transscendental spiritualistische Auffassung des Lebenszweckes nicht Menschen bildet, sondern Schemen, nicht Leben giebt, sondern Tod, nicht Freude gebiert, sondern nie endendes Leiden" — und „Dieser mit egoistischem Stolz auf sich selbst und seine eigene Herrlichkeit beschränkte, von dem wirklich lebendigen Menschthum kalt abgezogene Geist der Menschheit, er sehnt sich selbst nach wahrhafter Menschwerdung" — und „Es ist ein laut mahnender Warnungsruf an die einseitig spiritualistische, vom wirklichen Dasein vornehm sich abschließende Lebensauffassung der modernen Mensch-

heit, dieſer Lohengrinmythus". Welch' ein Irrgarten, welch' eine Wildniß! Hätten dieſe Leute Recht, was wäre dann der Gral und ſein Heiligthum? Hätte Wagner im Parſifal an einen anderen Montſalvat als im Lohengrin gedacht? Steht dieſer Reine, den die Taube ausſendet, um zu erlöſen, zu beglücken und in der Liebe ſelbſt beglückt zu ſein, ſteht er nicht über der Welt des Bedürfens, der nagenden und zerſtörenden Eigenwünſche? Betont er nicht ausdrücklich, daß er nicht „aus Nacht und Leiden", ſondern „aus Glanz und Wonnen" kommt? Das Menſchenthum hat ihn wohl mit ſeiner Luſt und ſeinem Leid erfaßt, aber trotz der Wehmuth im Herzen kann und muß er es wie den Staub von der Rüſtung ſchütteln, um in das Land des Friedens und der Herrlichkeit zurückzukehren. Wohl giebt es auch dort Schwache, die den höchſten Geboten untreu werden, die Macht des Klingsor hat Manchen verlockt und Amfortas ringt mit der Wunde in der Bruſt brünſtig nach Erlöſung. Aber anerkannt hat das ganze neidwürdige Loos der Gralsgemeinſchaft noch ein Jeder von den Rittern und Niemand hat den Abfall von ihr anders als den Verluſt eines höchſten Glückes aufgepaßt. Und wenn man etwa entgegnen wollte, der „Parſifal" ſei bekanntlich viel ſpäter entſtanden als der „Lohengrin", und von dieſem dürfe man auf jenen nicht ſchließen, ſo giebt es nur eine Antwort: ſpricht denn der ganze „Lohengrin" ſelbſt nicht beredt genug? Verkünden jene wunderbaren Klänge, in denen der Segen von oben herabfließt, nah und näher kommt, voller und voller erſchwillt, nicht eine unausſprechliche Harmonie, eine Seligkeit, die nicht von dieſer Welt iſt? Und dieſe reine Welt ſoll man ſich nun plötzlich von tödtlicher, egoiſtiſcher Langerweile erfüllt denken, der zu entrinnen ein Glück iſt, dieſer ſelige Zuſtand ſoll nichts als eine Himmelsnoth, dieſer ewige Frühling nichts als ein grünangeſtrichener Winter ſein? Man komme nicht damit, dies Ideal vom Standpunkt des Lebemanns beurtheilen zu wollen, für den es ſicherlich keine Reize bietet. Wie ſie ſich damit innerlich abfinden, das iſt Sache der erwählten Ritter ganz allein, und ein proſaiſches, noch ſo berechtigtes Genußbedürfniß würde ſie nicht verſtehen können. Genug, daß wir ihr Thun und Weſen als ein

ideales, über den gemeinen Erdenwünschen stehendes empfinden und empfinden sollen. Auch eine ewige Seligkeit dünkt den Menschen des Staubes langweilig und unerträglich; natürlich, denn es ist eben auch eine symbolische Vorstellung höchster Verklärung, mit der unsere Körperlichkeit nichts anzufangen weiß. Also Lohengrin kommt aus seiner Lichtsphäre in dieses Dämmerdasein, um die Wolken zu theilen, Rettung und Freude zu bringen, und als der Fluch der irdischen Unvollkommenheit die volle Erfüllung seiner wunderbaren Sendung unmöglich macht, kehrt er dahin zurück, wohl mit einem schmerzlichen Zug um die Lippen, wohl mit Leid und Trauer im Herzen, aber doch so ruhig und seines Gebotes gewiß wie der Engel, mit dem Jakob gerungen. „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn". Auch die himmlischen Geschöpfe sollen, wie es der religiöse Mythus will, über den Fall der Erdenkinder trauern. Und ein schwerer, bejammernswerther Fall ist Elsas Sturz von der Höhe ihres Glücks. Wenn aber bei dieser durch das ganze Werk selbst gegebenen Auffassung des Lohengrin ein unbefriedigender Rest zu bleiben und das Band, das den Ritter und sein jungfräuliches Weib verbindet, damit von seiner Innigkeit und Menschlichkeit zu verlieren scheint, so liegt das eben im Stoff, der überdies ja noch mit anekdotenhaftem Kleinkram (der Verwandlung des Bruders durch die Kette, seine Rückkehr nach einem Jahre der Ehe Lohengrins und Elsas u. dgl.) so reichlich durchsetzt ist, daß man wieder einmal deutlich spürt, daß die Sage, die so schlechtweg das künstlerische Idealgefäß mit dem künstlerischen Idealgehalt sein soll, nichts weniger als der reine Ausdruck großer Empfindungen ist, sondern neben diesen zugleich das krauseste, abenteuerlichste Détail birgt, das sich wunderlich genug daneben ausnimmt. Dem „Fliegenden Holländer" und den „Nibelungen" ergeht es gerade so. Und wenn es nun endlich eine Vermessenheit scheinen möchte, sich gegen die eigene Deutung des Dichtercomponisten zu erheben, der doch am Besten das Warum? und Wohinaus? seiner eigenen Schöpfung kennen müsse, so gilt auch darauf, daß sein Werk deutlicher spricht als seine Auslegung. Das Urtheil kommt oft in die Lage, sich gegen die Dichter mit ihren

eigenen Werken wenden zu müſſen. So ſind z. B. Schillers Ausführungen über „Don Carlos“ und die „Jungfrau von Orleans“, ſo vortrefflich ſie ſich leſen, doch größtentheils unſtichhaltig und widerlegbar.

Dies Thema könnte hiermit verlaſſen werden, wenn nicht auch die Kehrſeite noch zu betrachten wäre: das verſchrobene Bild, das dieſe Auffaſſung aus der Elſa macht. Sie iſt es, nach Nohl, „nach der Lohengrin ſich ſehnt, um in ihrer Errettung von der Erdennoth ſich ſelbſt zugleich von ſeiner Himmelsnöth zu erretten. Sie iſt die Harmonie der Gegenſätze, in denen das Leben ſich umtreibt. Sie iſt jenes „unbewußte Bewußte“, das man Menſch nennt, ſie iſt Natur und Geiſt zugleich und in Einem. Und wenn auch Lohengrin ſich in ihr nicht zum Menſchen miterlöſt, wie unſere Gegenwart vielleicht noch Menſchenalter und wohl gar Jahrhunderte gebraucht, um dieſe wahre Menſchwerdung für die Wirklichkeit völlig zu gewinnen, wenn ſie dieſelbe überhaupt erreicht! — für die Dichtung wenigſtens gewann ſie durch dieſe echte Menſchen- und Lebenserſcheinung unſer Meiſter Wagner: Elſa war es, die ihn den echten Mann und Menſchen Siegfried finden ließ.“ Man glaubt zu träumen. Welche Verkennung des Naheliegenden! Welche Umkehrung des Richtigen! Betrachtet man die Handlung des „Lohengrin“ ſchlicht und unbefangen, wie ſie ſich darſtellt, nicht unter irgend einem philoſophiſchen Geſichtswinkel, nicht mit der Unterlegung einer Bedeutung, die ſie hat oder haben könnte, was ſehen wir dann? Einer Jungfrau, wider die eine fürchterliche Anſchuldigung, die Klage des Brudermordes, erhoben iſt, naht in höchſter Bedrängniß durch einen wunderbaren Heilsſchluß der Retter — „von Gott geſandt“, wie der König erkennt, wie es das Volk empfindet, wie es auch dem blödeſten Auge erſcheint. Ein Auserleſener vor Vielen iſt er zum Streiter für die unſchuldig Bedrängte erſehen, er beſiegt ihren Gegner, gewinnt ihr Herz, das ſich mit dem ſeinen durch die Macht der Situation blitzſchnell verbindet, und ihre Hand. Eine Rettung ohne Gleichen. Nur eine einzige Bedingung knüpft der Befreier an das Glück der Erlöſten, eine Bedingung, die nicht vielmehr als eine ſymboliſche Bedeutung des ſchrankenloſen Vertrauens hat, denn an ſich iſt ſie ohne Werth und

wohl auch ohne Sinn: Elsa soll weder das Geheimniß der Ankunft ihres Schützers, seinen Namen noch seine Art erfragen. Eine leichte Bedingung, wo das Wesen so deutlich für den wunderbaren Mann spricht, deutlicher als „Nam' und Art" thun könnten, eine leichte Bedingung, wenn man des Wortes des Don Cesar aus der „Braut von Messina" gedenkt:

Am reinen Glanz will ich die Perle kennen,
Doch ihren Namen weiß ich nicht zu nennen.

Befremdlich und störend mag es für die Liebende sein, den Namen des Geliebten nicht flüstern zu dürfen, aber — „heiße mich du, wie du liebst, daß ich heiße" sagt Siegmund zur Sieglinde, und von jeher war die Liebe in der Neubildung schmeichelnder Kosenamen erfinderisch. Was bedeutet es also viel, was für ein Weib, das mit diesem geringen Preis ihre Befreiung und ein überschwängliches Glück zu zahlen gewürdigt war? Man sollte glauben, ihr Herz wäre dieser Gnade so ganz voll, daß sie sich von nun blind auch in das Schwerste ergeben müßte, das etwa über sie verhängt worden wäre. Statt dessen leiht sie der ersten Verdächtigung, die ihr von schlimmster Stelle kommt, ihr Ohr, mit der weiblichen Neugier, dem alten Erbfluch der Frauen seit den Tagen der Eva und Pandora, mischen sich Angst und Eifersucht, und jeder Warnung zum Trotz thut sie, in ihrer verzückten Art fast außer sich gebracht, die verhängnißvolle Frage. Da ergeht das Gericht über sie: traurig, wehmüthig, aber streng, herb und ruhig: sie hat ihr Verderben, ihren Untergang beschworen.

Was ist an diesem jungfräulichen Weibe Großes? Aller Zauber mädchenhafter Jugend umfließt sie, holdselig ist sie in ihrer träumerischen Entrücktheit, holdselig, wie sie ihre heißen Wangen der frischen Nachtluft zur Kühlung beut, unsagbar lieblich in dem ersten süßen Geplauder der Brautnacht. Was sie fehlt, fehlt sie aus menschlicher Schwäche — aber was ist Großes an ihr, was berechtigt auch nur im Entferntesten dazu, sie die „Harmonie der Gegensätze zu nennen, in denen das Leben sich umtreibt", „Natur und Geist zugleich und in Einem"? Zu jeder frommen und gottergebenen Glaubensthat sollten

alle ihre Pulsſchläge willig ſein, unbegrenztes Dankgefühl ſie ganz erfüllen — ſtatt deſſen verſagt ſie ſchon am erſten Tage in einer harmloſen Prüfung kläglich. Wofür wäre eine ſolche Frau die Erlöſerin? Sie iſt die Erlöſungsbedürftigſte Aller. Die Glorie des Himmels hat ſich unmittelbar auf ihre Scheitel geſenkt, und ihr Blick ſtarrt in die Nacht trüber, kleinlicher Zweifel. Es iſt nicht anders: der Gnade, die ihr widerfuhr, erzeigt ſie ſich unwürdig. Iſt hier eine Deutung zuläſſig, dann iſt Elſa nur ein Bild der Menſchheit, zu der ſelbſt Götter nicht herabſteigen können, ohne verkannt zu werden, ja, der Menſchheit, die gerade das Göttliche am Eheſten verkennt. Die Vermeſſenheit der Semele, die Neugier der Pſyche entſpringen demſelben Born. Es iſt die Menſchheit, die den Heiland, der mitten unter ihr wandelt, ans Kreuz ſchlägt und damit noch ein gutes Werk zu thun vermeint. Ihr Schickſal, ſo troſtlos es iſt, läßt uns nicht einmal Raum für ein reinigendes Mitleid. Wir bejammern ſie, ohne uns an dieſer Trauer zu erheben und zu läutern. Sie hat ihre Strafe verdient, und es wird wenige geben, die ſie zu hart finden. Ein gewöhnlicher Maßſtab verfängt hier nicht. Sie muß an dem Wunder gemeſſen werden, das ſich um ihretwillen auf die Erde geſenkt hat, an der Gnade, die ſie verrathen hat. Denn das hat ſie gethan. Sie hat ein Verbrechen an allen Mitlebenden begangen. Sie hat den herrlichen Abgeſandten des lichten Reichs aus dem Kreiſe der gewöhnlichen Sterblichen hinweggeſcheucht und die Welt damit ihrer Sonne und ihres Horts beraubt. Ihre Schuld wächſt nur, je feſter man ſie ins Auge faßt. Ihr Ende müßte Verzweiflung ſein, und wiederum nur Gnade iſt ihr raſcher Tod.

Zu allem Überfluß bekräftigt Wagner dieſe einzig mögliche und ſelbſtverſtändliche Auffaſſung der Handlung noch durch ſeine eigenen Worte. Denn als Lohengrin ſich anſchickt, Elſa für immer zu verlaſſen, ruft ſie verzweifelnd:

Biſt du ſo göttlich als ich dich erkannt,
Sei Gottes Gnade nicht aus dir verbannt!
Büßt ſie in Jammer ihre ſchwere Schuld,
Nicht flieh' die Ärmſte deiner Nähe Huld!

Und er entgegnet:

Nur eine Strafe giebts für dein Vergehen —
Ach, mich wie dich trifft ihre herbe Pein!
Getrennt, geschieden sollen wir uns sehen,
Dies muß die Strafe, dies die Buße sein.

Das ist doch gewiß übermäßig, sogar lehrhaft deutlich. Und damit wäre wohl genug darüber geredet.

Sieht man von den oben geäußerten, in Ansehung des herrlichen Ganzen geringfügigen Bedenken ab, dann stellt sich der „Lohengrin" als das harmonischeste aller Wagnerschen und als ein wahrhaft classisches Werk dar, in welchem alle Kräfte im wundervollsten Gleichgewicht stehen, vom schönsten Maß geordnet und gehalten. Jene Bedenken gelten im Wesentlichen einigen kleinen ökonomischen Mängeln und dem Vorhandensein unmusikalischen Expositions- und Erklärungsdétails, das sich in gleichem Maße in dem rein musik-dramatisch betrachtet höher stehenden „Tannhäuser" nicht findet. Sie sind und bleiben aber gering, und ein größeres, das dem Werk in dieser Beziehung drohte, hat Wagner selbst noch rechtzeitig abgewandt. Lohengrins großer Erzählung im dritten Akt „In fernem Land, unnahbar euren Schritten" folgt im Originalmanuscript ein zweiter Theil, den Richard Pohl in seinem Buch „Richard Wagner" mittheilt. Nur ein einziges Mal, bei der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar ist er gesungen, fortan aber, da der Sänger, der seiner Ausdauer mißtraute, die Streichung des Satzes dringend verlangte, beseitigt worden und weder in die gestochene Partitur noch in die Gesammelten Werke herübergenommen. Wagner hat Recht daran gethan, denn erstens würde es wenige Sänger geben, die die ganze Partie andernfalls ohne Erschöpfung zu Ende führen könnten, dann aber empfiehlt sich der Strich auch schon um des breiten Aufklärichts willen, das die weggefallenen Worte bringen. Daß Lohengrin, indem er uns seine geheimnißvolle Herkunft verkündete, von den Wonnen der Gralsgenossenschaft singen und sagen mußte, verstand sich von selbst; denn dahin drängte alle Erwartung, das war der Quell, aus dem

die Wunder der Errettung Elsas, der Besiegung Telramunds, der Schwanenfahrt flossen, und dieser Quell kann selbst so durch und durch musikalisch, daß wir auch nicht die geringste Anwandlung von Ermüdung spüren, dem köstlichen Satz vielmehr von Anfang bis zu Ende mit eben solcher Aufmerksamkeit auf seine sachlichen Enthüllungen folgen wie wir uns seinem musikalischen Zauber willig, ja willenlos hingeben. Mit den Worten:

Mein Vater Parzival trägt seine Krone,
Sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt —

wissen wir aber auch Alles, was uns zu wissen frommt; eine Steigerung dieser Erzählung ist nicht mehr möglich, jetzt mußte das unmittelbar dramatische Leben der Handlung weiterfluthen, um uns aufs Neue und gewaltiger mitzureißen.

Was aber folgt dieser Erzählung in der ersten Fassung?

„Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
Daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
Daß fern wo eine Magd in Drangsal wär.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
Wohin ein Streiter zu entsenden sei —
Da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,
Zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,
Nahm ihn in Diensten nach des Grales Spruch:
Denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
Woher zu uns der Klage Rufen kam,
Denn durch den Gral war ich erwählt zum Streiten,
Darum ich muthig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
Hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
Bis er zu euch ans Ufer mich getragen,
Wo ihr in Gott mich alle landen saht.

Das ist uns, die wir bereits die wunderbare Sendung Lohengrins kennen, zu erfahren vollkommen gleichgültig, das widerspricht der

Knappheit, die der dramatiſche Fortſchritt fordert, ebenſo wie den Geſetzen der Steigerung. Da wir einmal wiſſen, daß Lohengrin durch ein göttliches Wunder zu uns gelangt, da wir den Schwan, der ihn ans Land zog, mit Augen geſehen, können uns die näheren Umſtände ſeiner Berufung und Einſchiffung nicht mehr intereſſiren, und ſelbſt die kleine, dem mittelalterlichen Gedicht entnommene Betſchelle Elſas, deren Geläut man auf dem Monſalvat vernimmt, verfehlt in ihrer genrehaften Niedlichkeit an dieſer Stelle, nachdem wir das Größere und Wichtigere ſchon wiſſen, ihre Wirkung. Zudem ſind die Verſe dieſes Abſchnittes ſehr unglücklich. Sie wimmeln von Flickwörtern („Daraus im Tempel wir „ſogleich" vernommen" — „Wo ihr in Gott mich „alle" landen ſaht"), Härten und Trivialitäten („Daß fern wo eine Magd in Drangſal wär" — „Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch" —) und verletzen durch häßliche, undeutſche und undichteriſche Inverſionen, die noch niemals der Stolz eines wirklichen Poeten geweſen ſind: „Da auf der Fluth wir einen Schwan erblickten" ſtatt „Da erblickten wir auf der Fluth einen Schwan" u. dgl. Es ſprachen alſo Gründe genug für die Entfernung derſelben. Daß auch die folgenden Sätze auf den Bühnen vielfach gekürzt werden, mag ſeinen Grund in der Annahme haben, daß die Handlung zum Ende dränge, und wenigſtens ich kann nicht leugnen, daß mir der Dialog Lohengrins und Elſas bis zu dem Ausruf des Chors „Der Schwan! der Schwan!" entbehrlich dünkt, denn er zerrt die Entſcheidung fruchtlos nur hinaus und meldet uns nichts, was wir nicht ſchon wüßten, erriethen und ſofort leibhaftig vor uns ſähen. An Elſas Leid und Bußbereitſchaft zweifelt ohnedies kein Menſch.

Im Übrigen iſt der Organismus des Werkes nicht genug zu bewundern. Der Bau der beiden erſten Acte iſt von einer architektoniſchen Meiſterſchaft, die die Erinnerung an die mächtigſten Theaterſcenen des claſſiſchen Dramas nicht zu ihrem Nachtheil wachruft. Die großartige Steigerung des erſten bis zu dem Erſcheinen des Retters empfindet man allein ſchon bei der Lecture, ohne die gewaltige Hülfe der Muſik, die ſie einzig macht, und ihre

Kunst erscheint uns riesenhaft, wenn man die verwandte Scene aus Marschners „Templer und Jüdin" daneben hält. Marschner hat vielleicht nie etwas Besseres componirt als diese; das fromme Gottvertrauen der Dulderin Rebekka findet einen ebenso wahren und ergreifenden Ausdruck wie Bois Guilberts wahnwitzige Erregung und Zerrüttung, auch fehlt es dem Text nicht an dramatischem Interesse. Dennoch kommt es zu keinem großen Eindruck, weil die Empfindungen weder durch den Librettisten noch durch den Componisten zugleich mit dem Handlungsfluß in ein gemeinsames Bett gelenkt sind. Der Stoff zerbricht in hundert kleine Splitter, und auch da, wo er sich in breiteren Flächen darbot, hat der Tondichter ihn nicht dramatisch zu gestalten und zu fassen vermocht — während sich im ersten Act des „Lohengrin" alle Seitenarme, alle Bäche und Canäle in den gemeinsamen Strom ergießen, der immer mächtiger, immer voller dahinschwillt, um mit dithyrambischem Rauschen in den Jubel zu münden, der unerschöpflich sein dürfte, wie der Schluß der neunten oder der C-Moll-Symphonie oder des „Fidelio", wie alle jene großen Finales, die auf den Wellen der Freude geradenwegs in die Ewigkeit zu brechen scheinen und die kein Ende nehmen würden, wenn die Zeit und die Erdenschranken nicht ihr Recht forderten. Fast von gleicher Macht und Fülle ist der zweite Act mit seinen beiden retardirenden Momenten, Ortruds Kampf um den Vortritt, Telramunds Verdächtigung Lohengrins, und entbehrt der dritte der gleichen Geschlossenheit, so besitzt er dafür in dem Duett der Neuvermählten eine Scene, die in psychologischer, dramatischer und musikalischer Beziehung auf dem höchsten Gipfel steht und die in keinem der berühmten und unberühmten Auftritte, in denen die ewigen Fragen zwischen Mann und Weib ausgetragen werden, ein Vorbild besitzt. Alles ist hier im kühnsten Sinne Wagners ausschließliches Eigenthum: auch der poetische Ausdruck, der zwar, ganz für sich betrachtet, nur von halbem Werth, mit Rücksicht auf die Musik aber, für die er doch bestimmt, mustergültig und jedenfalls von so dichterischer Haltung und so schön ist, wie er in keinem der älteren Opernbücher, auch im „Tannhäuser" nicht anzutreffen ist.

Die Musik aber ist im „Lohengrin“ der müheloſe Ausfluß des Genius, der durch keinen fremden Tropfen in ſeinem Blut mehr beunruhigt, ſich ganz erkannt und gefunden hat, des Genius, der im Beſitz des Zauberſtabes Prosperos jeder Regung, jedem Wunſche zum Ausdruck verhelfen kann. „Schlank und leicht wie aus dem Nichts entſprungen“ — es iſt ſo oft citirt, dies Schillerſche Wort, und doch ſpricht kein anderes die ideale Vollkommenheit des Kunſtwerkes knapper und ſchöner aus, denn hier zeugt ein Genius von der Welt, aus der er ſelbſt ſtammt. Jetzt erſt iſt Wagner völlig original, jetzt erſt trägt jeder Takt die Züge ſeines Antlitzes, und wenn es im „Tannhäuſer“ noch harte und widerſtrebende Partieen gab, in denen der Geiſt mit dem Stoff rang, dann wallt im „Lohengrin“ eine Welt von Wohllaut, und auch über dem Düſtern und Grauenvollen liegt der Glanz der Schönheit. Niemand als Wagner hätte auch nur zwei Taktreihen in Elſas Traumerzählung ſchreiben können, Niemand als er den Abſchied Lohengrins von ſeinem Schwan, das Gebet des Königs, die wunderbare Stelle „Es giebt ein Glück, das ohne Reu“ — und ſo fort bis zum Ende. Dergleichen läßt ſich nicht umſchreiben. Das wahrhaft Urſprüngliche iſt eben immer einzig und kann nicht verglichen werden. Goethes „Veilchen“ konnte Niemand als er dichten, Niemand als Schiller den wundervollen „Spaziergang“; jede Zeile verkündet ihren Schöpfer, aber darſtellbar iſt dieſer Zug der Ureigenthümlichkeit ſo wenig wie wir ein Antlitz beſchreiben können.

Aber nicht nur in der Freiheit der urſprünglichen Erfindung, auch in der Vollendung des Rüſtzeugs, das ſeine muſikaliſchen Gedanken und Gefühle zu tragen beſtimmt war, zeigt Wagner ſich im „Lohengrin“ von jeder Haſt und Klammer frei auf dem Gipfel ſeines Wollens und Könnens. Was er in ſeinen theoretiſchen Schriften niederlegte, tritt zwar in keinem ſeiner Werke vollſtändig rein und reſtlos auf, aber Lohengrin iſt dasjenige, welches ſeine Technik zum erſten Male ganz ausgereift und durchgebildet, nicht auf die Spitze getrieben, ſondern maßvoll angewandt und eben dadurch in ihrer hohen künſtleriſchen Bedeutung und Berechtigung zeigt. Muſiker

und Dramatiker reichen ſich in ihrer Anwendung im „Lohengrin“ beſtändig die Hand. Die melodiſche Erfindung ſteht bei ihm im engſten Bunde mit einer harmoniſchen Behandlung, die auf den erſten Blick durch ihre unabläſſige Modulation den Eindruck unmuſikaliſcher, krampfhafter Unruhe machen könnte, die aber von der Melodie kurzweg dictirt und, ohne Rückſicht auf die Tonleiter, auf Vorzeichen, Kreuze und ben gehört, das Natürlichſte iſt, was gedacht werden kann. Man darf mit Liſzt an die Stelle der Elſa erinnern:

Mit züchtigem Gebahren
Gab Tröſtung er mir ein,
Des Ritters will ich wahren,
Er ſoll mein Streiter ſein.

Hier eilt die Harmonie in raſcher Folge von As-Dur durch Fes-Dur (E-Dur), Ces-Dur (H-Dur) nach D-Dur, um von dort durch D-Moll, F-Dur, B-Moll nach As-Dur zurückzukehren, wovon ſie ausging. Und dabei fließt Alles ſo einfach und ſpiegelglatt, daß man, ohne die Noten zu kennen, von der harmoniſchen Reiſe, die man in dieſen wenigen Takten zurücklegt, gar keine Vorſtellung bekommt. Die Stelle führt uns deutlich zu Gemüthe, daß die Vorzeichen der Scalen wie die Taktmeſſungen nur Hülfen für das muſikaliſche Verſtändniß, Schulregeln, nicht aber ewige Geſetze ſind, Formeln, in die man den unerſchöpflichen Strom der Muſik hat bannen müſſen, weil man ihn auf dieſe Weiſe beſſer bezeichnen und begreifen kann. Was müßte das aber für ein Narr ſein, der glaubte, jedes Wandeln außerhalb dieſer engen Ufer ſei ein Verbrechen gegen den heiligen Geiſt der Kunſt! Im Gegentheil, der Fluß, der auf den Höhen entſpringt, die der Sonne am Nächſten ſind, kehrt ſich an keine künſtlichen Dämme, er bahnt ſich ſeinen Weg und ſchafft ſich ſeine Grenzen ſelbſt. Die Windung, die bei einem künſtlichen Canal albern und ſinnlos erſcheinen würde, iſt bei dem freien Strom, ſchön und kühn geſchwungen, das Zeichen ſeiner Freiheit. In der Modulation, die bei dem Pedanten geſucht und knifflig wird, weil ihr der Lebensodem der Schönheit und Wahrheit fehlt, bewegt ſich der Genius leicht und ſpielend und Alles iſt an ihm Natur und Anmuth zugleich.

Man kann übrigens sehr anziehende Beobachtungen machen, wenn man mit der genannten Stelle zwei berühmte Beispiele vergleicht, die mit ihr die rasche, rastlose Modulation gemein haben: aus dem Pilgerchor des „Tannhäuser" den Passus „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last" (der in der Ouverture mit der ganzen Weise bereits gehört ist), aus dem „Fidelio" den berühmteren in Florestans Arie „Der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich". Alle drei sind so charakteristisch wie der dramatische Inhalt sie verlangt. In Elsas Gesang ist Alles quellende Weichheit, schwärmerischer Glanz. In der Stelle des Pilgerchors, deren Modulation gleichfalls in den trefflichsten Fluß gebracht ist, ächzt die Melodie schwerathmend vorwärts, als gelte es Lasten zu heben, und durch die chromatisch absteigenden Noten weht es wie Seufzer und Schmerzensrufe. Im „Fidelio" aber schreitet die Harmonie mit der Melodie gewaltsam, ohne Verbindung, ruckweise von Staffel zu Staffel, wie es dem überreizten Geist entspricht, der sich mit einer übermenschlichen, vom Wahnsinn gestreiften Anstrengung der Phantasie dem Kerkerelend entrafft.

Wagners theoretische Schriften waren noch nicht erschienen, als er den „Lohengrin" componirte, aber auch die mehr verstandesmäßig errungenen Mittel seiner Technik erscheinen in ihm bereits völlig entwickelt. Das Orchester hat mit ihm aufgehört, nur die Begleitung für die Singstimme abzugeben, es gewinnt den symphonischen Charakter, den es in „Tristan und Isolde" am Ausgeprägtesten erhalten hat, und vermittelt den Hörern unabläßig auch die unausgesprochenen Empfindungen der dramatischen Gestalten: recht eigentlich der Herzenskündiger derselben, der große Dolmetsch, der dem Chor der griechischen Tragödie gleicht. Über die principielle Bedeutung dieser großartigen Neuerung zu reden, giebt der „Tristan" die bessere Veranlassung; nur das möge hier gesagt sein: daß das Orchester im „Lohengrin" diese wichtige Rolle schlechterdings nie auf Kosten der Singstimme spielt, wie es in Wagners späteren Werken des Öfteren der Fall ist. Trefflicher können sich dramatische Declamation, gesanglicher Fluß und Wohllaut und die Instrumen-

tation nicht die Wage halten als hier. Auch das berühmte Mittel, das Wagner sich bei der Stellung, die er dem Orchester anwies, ganz wie von selbst erwählte, ja erwählen mußte, das Mittel der sogenannten Leitmotive tritt hier ohne alle Aufdringlichkeit, lichtvoll, die dramatische Situation erhellend und verschärfend, aber niemals mechanisch auf. Diese Gefahr des Aufdringlichen und Mechanischen aber läge nahe genug. Die Leitmotive, so viel gepriesen und so viel verschrieen, können, rein äußerlich angewandt, mehr ein Beweis von Geistlosigkeit als von Geist sein, und daß gerade die musikalischen Laien sich an ihnen so sehr erbauen, dürfte gegen sie mißtrauisch stimmen. Man weiß denn ja auch, daß thörichte Nachahmer der Meister, ohne Schöpferkraft, ohne heiße Mitempfindung für ihre Gestalten, diesen ein Leitmotiv wie ein Signalement anhängen. Erscheinen sie, so erscheint auch ihr Motiv. Sie schleppen es mit sich herum wie der Tiger die Tonne in der bekannten Wüstenerzählung vom Steuermann und Capitän. Hört der Laie das Motiv im Orchester erklingen, dann freut er sich dieser Verdeutlichung, während der musikalisch Gebildete vielleicht über die Armuth der Erfindung des Componisten staunt und ganz ohne Befriedigung bleibt, wenn nicht das Motiv selbst musikalische Reize besitzt.

Es bedarf für die Eingeweihten keiner besonderen Betonung, daß Wagner von einer so plumpen und leeren Verwendung der Leitmotive nichts weiß. Gelegentlich verwendet er sie zwar auch zur äußeren Einführung einer dramatischen Gestalt, und den Hunding in der „Walküre" verkündigt und verfolgt das an sich so ungemein prägnante, „den Wälsungen feindliche" Motiv für mein Gefühl zu stark — zu stark zumal bei seinem ersten Erscheinen hinter der Scene, das doch lediglich äußerlich, bislang ohne jede Beziehung zum Siegmund ist, den er auch dann, als er ihn an seinem Heerd erblickt, noch nicht kennt. Solchen blos äußeren Anzeigen dienen aber — nochmals sei es ausgesprochen — Wagners Leitmotive in den allerseltensten Fällen. Weder Lohengrin noch Elsa, weder Ortrud, Telramund noch der König haben ein sie steckbriefgleich verfolgendes Motiv, das von ihnen unzertrennlich wäre. Alles, was Lohengrin

empfindet und vollbringt, Alles, was ihn umgiebt und zu ihm gehört, ist zwar in den goldenen Schimmer der Gralsmelodien getaucht, die wir aus dem Vorspiel kennen — aber das ist auch ganz natürlich, denn dies ist der Bronnen, aus dem seine Seele trinkt, mit dem er gesalbt und geweiht ist. Er mag darum dem Schwan sein Abschiedswort zurufen oder Elsa mit dem ersten Wort begrüßen: dieser Glanz verläßt ihn nie, aber anstatt zu einem Heiligenschein erstarrt zu sein, (ein festes, unveränderliches Motiv) wallt und wechselt er beständig und zeigt den Reichthum der Wagnerschen Melodik in seiner ganzen Schmiegsamkeit, in seiner ganzen bewundernswerthen Ausdehnung. Nebenbei kennzeichnet den Lohengrin wohl noch seine eigene ritterliche musikalische Figur, aber auch die Verwendung dieser entspringt tieferen psychologischen Gesetzen. Elsa hat ihren Retter im magnetischen Schlaf gesehen und, wie sie dem König und den Edlen verkünden will, wie ihr geschehen, wird ihrem inneren Auge ganz begreiflicherweise das Bild aufs Neue lebendig. Mit welchen Mitteln wäre dieser Vorgang aber auszudrücken? Was sie von dem Angeschauten in Worte umsetzt, können nicht mehr als Versuche sein, leere Umschreibungen, die kein Bild geben — denn wem wäre es gelungen, einem Andern eine Physiognomie, einen Menschen kenntlich zu zeichnen? Da tritt das Orchester als der echte und rechte Herzenskündiger ein. Während die Sprache nur stammelt, lockt es das Bild, das Elsa im Innersten der Seele trägt, sanft an die Außenwelt und baut auf dem — nennen wir es einmal so — dem Motiv des Lohengrin den ganz entzückenden Satz, der die Vision darstellt. Und als Elsa nun von aller Welt verlassen vergebens des Kämpfers geharrt, als sie mit Gott ringt und selbst in der höchsten Noth die selige Gewißheit der nahen Hülfe nicht verliert — da setzt plötzlich dasselbe glänzende Motiv, das wir aus der Traumerzählung bereits kennen, im Orchester ein, schwillt näher und näher, während auf der Schelde der Schwan mit dem zaubervollen Nachen die Furchen zieht, und als das Gefährt mit dem silbergerüsteten Recken ganz nahe gekommen ist, da schmettert es im Fortissimo ins Land hinein: eine Wirkung ohne Gleichen! Und was kann es Einfacheres geben? Von der

bloßen Erzählung ſeines wunderbaren Nahens bis zu dieſer greifbaren Gewähr der eigenen Augen — welche Steigerung! Und durch welch' anderes Mittel als das Leitmotiv hätte ſie ähnlich erreicht werden können?

Und von gleicher Kraft und Schönheit iſt die Wiederkehr und Verwendung aller übrigen Motive. Ehe Elſa die verhängnißvolle Frage thut, ſtellt ſich drohend vor ſie noch einmal das Motiv der Bedingung, unter der Lohengrin ihr einſt die Rettung und ſich ſelbſt, ſeine Liebe, ſein Herz und ſeine Hand gebracht.

Nie ſollſt du mich befragen,
Noch Wiſſens Sorge tragen,
Woher ich kam der Fahrt
Noch wie mein Nam' und Art.

Schon einmal hatte es ſie geängſtet: als Ortrud ihr im Dunkel der Mitternacht den verrätheriſchen Rath raunte. Schon damals zog das Orcheſter den Schleier von ihrem Herzen, als es das Motiv wiederholte. Und als ſie mit dem herrlichen Gatten die Stufen zum Münſter beſchritten, beglückt und doch verwirrt, als ſie ſich nach dem dunklen Paar noch einmal wendet und ihr Blick auf die triumphirende Ortrud fällt, da erdröhnt es im Orcheſter machtvoll, im düſteren Gepränge der Trompeten und Poſaunen, als ſei der Sieg der Hölle bereits entſchieden. Man ſieht, daß man Motive, in dieſer Art gebraucht, kaum mehr „Leitmotive" nennen darf. Sie dienen zur Erklärung und Verdeutlichung innerer Vorgänge und ſind von der Perſon viel weniger abhängig, als von dem Affect, zeige er ſich, bei wem er wolle, und der geiſtigen Beziehung. Hat das gleiche Motiv doch auch Ortrud und Telramund ſchon beſchäftigt, als ſie brütend, in ſich gekehrt auf der Kirchentreppe ſaßen. Da zog es durch die Gedanken des unheimlichen Weibes: dieſes Frageverbot iſt das Siegfriedsmal des Helden, hier gilt es einzuſetzen, um ihn und Elſa zu zerſtören! Und das zweite Motiv, das ſich in dieſer grauen- und ahnungsvollen Scene in den Violoncellen ſchlangengleich ringelt — es gehört keineswegs Telramund und ſeiner Gattin ausſchließlich an. Es iſt ein Motiv, das mit der Schlangengeſtalt

auch Schlangengewalt hat, ein Motiv des Zweifels, der Verführung und des böſen Raths. Darum tritt es, als Ortrud Elſa zu umgarnen trachtet, wieder auf, und es weicht von jener zu dieſer, als Elſa ſelbſt während der Anklagen Telramunds von Zweifeln ergriffen wird und „in heftigem inneren Kampfe vor ſich hinſtarrt." („Elſa, wie ſeh' ich ſie erbeben"). Vollends die zweite Hälfte der Scene im Brautgemach iſt ganz von dieſem Motiv erfüllt: denn jetzt gewinnt der Zweifel über Elſa eine beſtändig wachſende Gewalt, der ſie mit den Worten „Hilf Gott, was muß ich hören" nicht wieder losläßt; ſie nimmt das Motiv darum ſogar in ihrem Geſange auf („Wie ſoll ich Ärmſte glauben, dir g'nüge meine Treu"?) und treibt auf ſeinen Krümmen dem tragiſchen Ende zu. Das iſt Alles von größter Eindringlichkeit und fern von jedem Raffinement. Und muß man auch zugeben, daß eine ſolche Verwerthung der Motive kein rein muſikaliſcher Proceß iſt — was verſchlägt das? Die Oper, das Muſikdrama beſteht auch nicht lediglich aus Muſik. Es folgt eben zugleich dramatiſchen Geſetzen, und ohne einen Plan, eine organiſirte Arbeit, einen Calcul iſt ein Drama undenkbar. Was verſchlägt es vollends wenn die Motive ſelbſt ſo muſikaliſch und wohllautend wie möglich und eben die ungerufenen Eingebungen des Genius ſind? Und wer möchte ſich gegen den Ausklang der eben genannten Scene mit einem kalten Raiſonnement wenden? Hier reden die wiederkehrenden Motive eine Sprache für ſich, die an das tiefſte Herz greift. Wenn das junge Glück der Beiden zertreten im Staube liegt, ſetzt im Orcheſter die wonnige Weiſe ein „Fühl' ich zu dir ſo ſüß mein Herz entbrennen" und durchſchauert uns angeſichts der jähen Zertrümmerung dieſer Seligkeit mit ihrer Rückerinnerung ſtärker, als es ein Wort zu thun vermöchte. Eben ſo beredt iſt das Motiv, das an Lohengrins Zweikampf mit dem jetzt erſchlagenen Telramund mahnt, und ganz eigen und leidvoll nimmt ſich jetzt in Lohengrins Munde das Motiv des Frageverbots aus, dem die Holzbläſer ein klagendes Echo nachrufen.

Ich wüßte in Wahrheit nicht, was an der Verwendung eines beſtimmten Motivs in ſo muſikaliſcher, dramatiſcher, in ſo beſtändig ſinnvoller und dabei ma[illegible]voller Weiſe auszuſetzen ſein könnte. Es

sind zwar auch vor Wagner Opern geschrieben worden, unsterbliche Meisterwerke sogar, und diese haben des Leitmotivs entrathen können. Es ist also entbehrlich. Ganz wohl. Aber man darf doch mit ruhigem Blut behaupten, daß es trotz der wundervollen Stoffe einiger unserer classischen Schöpfungen vorab noch keine gegeben hatte, die so durchweg als dramatisches Ganze organisirt, in allen Theilen verbunden und in den Détails so reichhaltig gewesen wären, wie Wagners „Tannhäuser" und sein „Lohengrin". Wäre der „Don Juan", der doch ein unschätzbares und vielleicht das beneidenswertheste Sujet der Welt besitzt, nicht in der Mitte so halt- und wahllos auseinandergebröckelt — wer weiß, was Mozart gethan hätte? Ist er es doch, der das Degengeschwirre, unter dem der Comthur sein Leben einbüßt, in der Schlußscene in den Bässen wiederkehren läßt, mit fühlbarer Absicht, im größten dramatischen Sinne. Also liegen hier die Keime. Daß diese bei Weber ausschlugen, ist bekannt. Die unvergleichliche Wiederkehr des Gelächters und Gespöttes der Bauern bei Maxens Zaudern, die Wolfsschlucht zu betreten (nach der Stelle „Rothgraue narb'ge Zweige strecken nach mir die Riesenfaust") spricht mit noch lauterer Zunge als das musikalisch nicht sonderlich kenntliche Motiv des Zweikampfs im „Don Juan". Es ist ein Erinnerungsmotiv von lichtvollster Klarheit. Und so kehrt auch das unheimliche a der Pauken und der Bässe, das wir aus dem Adagio der Ouverture und der Wolfsschlucht bereits zur Genüge kennen, wieder, wenn Caspar sich im Blute wälzt und wenn der Böse hinter ihm erscheint, um seine Rechte geltend zu machen. In der „Euryanthe" wandelt der Meister mit noch kenntlicherer Absicht die gleiche Bahn, und Marschner thut es ihm nach. Man achte im „Heiling" nur auf jene Scene, in der die geängstete Anna der Mutter und dem Geliebten das dunkle Geheimniß von Heilings Abkunft enthüllt: wie da das Motiv der Geistererscheinung im Walde mit ihren Drohungen und Weherufen wiederkehrt. Je mehr die einzelnen Glieder der Opernhandlung zu dramatischer und psychologischer Verkettung in einander greifen, desto näher scheint die Wiederkehr gewisser Motive zu liegen: das Princip des Leitmotivs

also, wenn man es einmal so nennen will. Daß auch ohne seine Hülfe die genialsten musikalischen und dramatischen Griffe gethan werden konnten, wissen wir Alle, und Beethovens „Fidelio" bleibt auch ohne Leitmotiv die Bewunderung und Liebe der Welt. Aber, wenn es entbehrlich ist, ist es darum verwerflich? Es ist ein technisches Hülfsmittel, wie sie auf seine Weise ein jeder Künstler besitzt, und überdies eins, das der Oper neue Wege gewiesen, neue Reiche erschlossen hat. Und gesetzt einmal, die Schätze, die mit diesem Zauberstab in Zukunft gehoben würden, lohnten der Mühe nicht — hätte ihn Wagner darum nicht gebrauchen sollen, er, dem er so köstliche Gaben zutrug? Rafael, Michel Angelo und Peter Vischer, Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller, ein jeder hat seine besondere Technik, warum nicht auch Wagner die seine? Es ist doch wohl die bescheidenste Forderung, die man stellen kann. Sie erblickt in dem Leitmotiv nicht das technische Rüstzeug κατ' ἐξοχήν, aber sie fordert (zum Mindesten!) die unumschränkte Freiheit seines Gebrauchs. Es werden Zeiten kommen, die es wieder fahren lassen, Zeiten, die an die Stelle der Wagnerschen Form eine neue setzen, und diese wird wieder ein Genius füllen wie die jetzige und die vergangene. Aber diese Einsicht kann doch nicht zur Verwerfung gerade dieses Mittels führen. Vordem herrschte die Arienform, jetzt herrscht der dramatisch-musikalische Dialog und das Princip der Leitmotive. Jede Form hat ihre individuelle, ihre historische, ihre künstlerische Berechtigung, jede kann das Gefäß werden, die den Geist aufnimmt. Jetzt herrscht die Form Wagners, und wir sollten ihm danken, daß er mit ihr dem künstlerischen Leben neue Triebkraft gegeben hat.

Es ließe sich noch Vieles darüber sagen, und die späteren Werke Wagners geben Gelegenheit dazu. Aber dem „Lohengrin" gegenüber verstummt das Wort, wie jedem Werke gegenüber, das uns durch sein harmonisches Gleichgewicht bezwingt. Eben wo kein Factor sich vordrängt, möchte man auch keinen hervorzerren und zergliedern: denn ein jeder, Wort und Ton, Gesang und Orchester, Melodik und Declamation haben im „Lohengrin" ihren gemessenen Platz, und aus Allem ist ein Ganzes geworden, das jeder Pointe der Handlung

und jedem Empfindungsausdruck den richtigsten, hinreißendsten Ausdruck giebt: der süßen, träumerischen Schwärmerei, dem Gefühl gekränkter Ehre, dem Haß, dem Neid und der Verzweiflung. Allerdings hat Wagner hier, wie Goethe es in der „Iphigenie" und im „Tasso", Schiller in der „Jungfrau" und im „Tell" gethan, seine wundervoll durchgebildete Tonsprache all seinen Geschöpfen gleichermaßen in den Mund gelegt, und selbst Grimm und Fanatismus werden durch sie noch geadelt. An charakteristischem Ausdruck, der mit der Gestalt wechselt, sind dem „Lohengrin" „Tannhäuser", „Tristan" die „Meistersinger" und der „Nibelungenring" darum überlegen. Wolfram singt in einem anderen Stil als der Landgraf, Tannhäuser und Biterolf, auch wenn alle verwandte Gefühle äußern. Diesen Unterschied finde ich im „Lohengrin" nicht. Aber sein Mangel wiegt mir leicht, da die Gestalten des „Lohengrin" kaum je in die Lage kommen, gewissermaßen in den Gefühlskreis der anderen hinüberzugreifen. Elsa ist immer, auch in ihrem Jammer, schwärmerische Verzückung, Lohengrin stets, in Zartheit und Kraft, in Liebe und Strenge, der lichtumflossene Held des Gral, Telramund immer der Ritter, dem der Glanz seines Ehrenschildes über Alles geht, Ortrud die ränkevolle, gottverleugnende, listige Zauberin. Und da der Meister all diesen Empfindungen Ausdruck verleihen konnte, gewinnt es doch wieder den Anschein, als seien die Gestalten auch im musikalischen Stil und der Ausdrucksweise charakteristisch unterschieden. Selbst der König (eine ziemlich blasse Figur) gewinnt uns bei dieser Unterstellung durch seine Frömmigkeit und väterliche Güte. Und wenn die Schatten älterer dramatischer Wesen durch das Werk ziehen, so fällt der Vergleich doch nicht zu Wagners Nachtheil aus. Und sollten Jemanden Lysiart und Eglantine, die Ahnen Telramunds und Ortruds schärfer umrissen erscheinen — aus einer edleren Tonfluth als aus der Wagners haben jene nicht schöpfen können. Es ist, als hätte sich der rothe Schimmer des Gral auch über die Sünder ergossen. Der Heerrufer, die Chöre — Alles ist Klang und Wohllaut. Das Werk soll sich zeigen, das mit architektonischer und dramatischer Größe eine solche Fülle von Musik verbindet. Diese Har-

monie ist es, die den „Lohengrin" einzig macht. Es ist Wagners classisches Werk.

Die erste Note des „Lohengrin" schrieb der Meister, der mit der Composition des dritten Aktes begann, am 9. September 1846 nieder. Am 2. August 1847 war das ganze Werk vollendet. Wagner war damals noch Capellmeister am Dresdener Hoftheater. Aber nicht an der Stätte seiner Wirksamkeit sollte er sein Werk zum ersten Male zur Aufführung bringen wie den „Rienzi", den „Holländer" und „Tannhäuser". Es mußten Jahre vergehen, bis der Meister es überhaupt sehen und hören konnte, lange nachdem es seinen Eroberungszug durch Deutschland angetreten. Die Widerhaarigkeit der obersten Theaterleitung bereitete ihm Schwierigkeiten aller Art, und seine Theilnahme an der Revolution kostete ihn „freudlose Tage der Verbannung". Er lebte zu Paris im Exil, nachdem er die Partitur des „Lohengrin" in Liszts Hände gelegt hatte.

Sie konnte keiner treueren und sorgsameren Hut anvertraut sein, und ich glaube, daß Liszts tapferes, opferfreudiges und liebevolles Vorkämpferthum für den jüngeren Freund und Genossen ihm in der Musikgeschichte ein ewiges Andenken sichern wird. Die gewaltige Kunst, mit der er als souveräner Beherrscher des Claviers die Welt bezauberte, ist mit ihm dahin gegangen und in der Erinnerung nicht zu bewahren. Seine Transscriptionen machen der Virtuosität zwar zu schaffen, aber den Werken, die sie umschreiben, thun sie nur zu oft Gewalt und Unrecht an, in seinen eigenen Schöpfungen kämpft eine gewisse ausschweifende, barocke, oft große und kühne Phantasie mit einem auffallenden Mangel an Gestaltungskraft, und keine künstliche Pflege vermag ihnen das fehlende Leben einzuhauchen. Bald werden sie ganz vergessen sein. Das aber, was Liszt an Wagner und seinen Musikdramen gethan, wird bleiben und dem gleich geachtet werden, womit der unglückliche Bayernkönig seine die Kunstwelt bewegenden Pläne immer aufs Neue bereitwillig gefördert hat. Am 28. August 1850 (bei Gelegenheit der Goethe- und Herderfeier) brachte Liszt den „Lohengrin" in Weimar zur ersten Aufführung. Man hat diesen Tag nicht mit Unrecht die Werdezeit der Opern-

Reform genannt, denn jetzt erst, mit diesem Werke, kam den Freunden und Gegnern die ganze principielle Bedeutung des Wagnerschen Schaffens zum vollen Bewußtsein; jetzt mehrten sich die Angriffe und bewehrten sich mit den Waffen des Neides und der Bosheit, jetzt bedurfte der von seinem Wirken verjagte Mann der Liebe der Freunde doppelt, damit die Keime, die er ausgestreut, nicht verwahrlosten — und dieser Freund, dieser sorgliche Gärtner ist Liszt ihm gewesen. Nur langsam schritt der Gralsritter voran, und selbst der größte Erfolg, die wärmste Begeisterung der Hörer brachten die Zweifel nicht zum Schweigen. Man schüttelte über die Capellmeister, die sich ihn zum Benefiz wählten, den Kopf und sah in ihm weniger ein bahnbrechendes Werk, denn eine interessante Curiosität etwa in der Art der „Sieben Todsünden" von Adalbert von Goldschmidt. Wagner selbst zweifelte an seiner Ausbreitung, wie das Schreiben, das er vor der Weimarer Aufführung an den dortigen Regisseur Genast richtete, beweist, denn „Glauben Sie wirklich" heißt es dort, daß meinen Opern und meiner Richtung überhaupt die Thätigkeit innewohne, sich verbreitete Geltung auf einem Boden zu verschaffen, der seiner Natur nach gerade das reine Gegentheil von dem producirt, was auf dem Boden meiner Anschauung wächst? Glauben Sie, daß mein Lohengrin je irgendwo anders noch aufgeführt werde als in Weimar, und zwar auch da gerade nur so lange, als ein Kreis energischer Freunde dort so vereinigt bleibt, als zu meinem Glück eben jetzt der Fall ist?"

Die Zweifel waren nur zu begreiflich, denn die Herrschaft der Ausländerei stand damals in schönster Blüthe. Wir fühlen ja noch heutzutage das „unabweisliche Bedürfniß", das Schauspielrepertoire einer Woche aus Shakespeare, Calderon, Molière, Ibsen, Molbech, Turgenjeff und irgend einem deutschen Dramatiker zusammenzustellen, und wenn in der Oper ein so tolles Bunterlei wie in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren auf den Bühnen nicht mehr anzutreffen ist, so hat das seinen Grund lediglich darin, daß Wagners Genius inzwischen die Zügel der Regierung ergriffen hat. Damals aber stand Rossinis Ruhm, der die Sterne des herrlichen Carl Maria von Weber zu dessen Lebzeiten so oft verdunkelte, im Zenith, und der

Deutsch-Franzose Meyerbeer mit dem italienischen Vornamen Giacomo rasselte als Triumphator durch alle Culturländer. Nach dramatischer Wahrheit zu suchen, hatte man bei dem genialen, sangesfrohen Componisten des „Barbier von Sevilla" wie bei dem Maestro des „Robert" längst aufgegeben, und das Monstrum der großen Oper, das in Meyerbeer seinen Hauptritter gefunden, schien sogar mit dem heiligen Vorrecht der Ungereimtheit auf die Welt gekommen zu sein: ein Ungeheuer, das die Gliedmaßen aller Leiber in sich vereinigte. Daneben behauptete Bellini nicht nur mit seiner melodischen, von dramatischem Leben wenigstens gestreiften „Norma", sondern auch mit dem schwächlichen Singsang der „Nachtwandlerin" das Feld, der an musikalischen Einfällen reiche, aber grelle und kalte Donizetti, Spontini, Halévy, der geistreiche Auber. Gounod errang mit seiner „Margarethe" einen augenblicklichen Alles verdunkelnden Sieg und der maëstro italianissimo, der erfindungsreiche, kecke Verdi sang mit seinem temperamentvollen, aber unglaublich leichtsinnigen „Troubadour" jeden Widerstand nieder und war um so siegreicher, je weniger er sich um seinen Text kümmerte, je lauter er in die Luft hinaussang. Was vermochten gegen diese Phalanx unsere classischen Meisterwerke, was die Romantiker Weber und Marschner, was der liebenswürdige, gemüthliche Lortzing! Und welch' eine Stillosigkeit mußte sich der Wiedergabe der Opern bemächtigen! War es nicht begreiflich, daß Regisseure und Sänger nicht mehr aus noch ein wußten, daß die Kunsthistoriker und Aesthetiker die Oper nicht mehr ernsthaft nahmen, und daß die Componisten von einem Publikum so gering wie möglich dachten, das heute den „Fidelio" mit der Schröder-Devrient hörte und sich morgen den Unsinn der „Lucia von Lammermoor" gefallen ließ?

Und jetzt? Jetzt ist „Lohengrin" der festeste Hort sämmtlicher deutschen Theater. Die Verstümmelungen, die er sich unter den Händen der Routiniers, die die gewöhnliche Opernschablone nicht vergessen und ihre rührende Rücksicht auf die Thee- und Souperstunde der Abonnenten nicht verleugnen konnten, gefallen lassen mußte, gelten heutzutage so allgemein für unschicklich, daß sie Nie-

mand mehr wagen würde. Noch zu Anfang der siebziger Jahre habe ich in Leipzig eine Aufführung gesehen, die den Telramund mit seinen Worten „Der Räuber meiner Ehre soll vergehn“ aus dem zweiten Akt kurzweg escamotirte, so daß der Brautzug nach Lohengrins Satz „Komm! Laß in Freude dort diese Thränen fließen“ ungestört in die Kirche pilgerte und der Vorhang fiel — eine Roheit, die jetzt ganz unmöglich wäre. Selbst den hellglänzenden, frischen Trompetenmarsch, der den Aufzug des Brabanter Heerbanns begleitet, opfert man nicht mehr kalten Blutes, wenn man auch die Bläser auf vier (die Königstrompeter) reducirt (wie Liszt es bereits in Weimar thun mußte) und ihn im Nothfall, wenn es an der nöthigen Ersatzreserve und Landwehr der Comparsen fehlt, vor geschlossenem Vorhang spielen läßt — wie ich es u. A. im Bremer Stadttheater unter der musikalischen Leitung von Anton Seidl gehört habe. In Magdeburg und Mannheim hat man sogar eine Aufführung ohne Striche riskirt, und der Erfolg scheint ein vollkommener gewesen zu sein. Wer den künstlerischen Fortschritt, der in diesen Thatsachen und in der Bühnenherrschaft liegt, die Lohengrin über Meyerbeer und Donizetti davongetragen hat, nicht zu erkennen vermag, der ist mit Blindheit geschlagen. Es ist ein Verhältniß wie das des jetzigen Deutschen Reiches zu dem politischen Wirrwarr der dreißiger und vierziger Jahre, und es ist gewiß kein Zufall, daß die Erstarkung des nationalen Gefühls in der Kunst mit der nationalen Wiedergeburt Hand in Hand ging. In der Culturgeschichte werden das Reich und Wagner dermaleinst so unzertrennlich sein wie die Tragödien des Aeschylos und Sophokles von der Blüthezeit Athens.

# Triſtan und Iſolde.

Die Namen „Triſtan und Iſolde“ haben manchen Dichter gelockt, ſeit ſie zuerſt den Sagenkreis der Tafelrunde verließen und aus der Hege der nordfranzöſiſchen Dichter des zwölften Jahrhunderts in die Literatur faſt aller gebildeten Völker übergingen; mit zweien, die ihr innerſtes Leben verſtanden, werden ſie aber für alle Zeiten verknüpft bleiben: mit Gottfried von Straßburg und mit Richard Wagner.

Welch' ein Poet, dieſer Gottfried! Wie wächſt er über alle ſeine dichteriſchen Zeitgenoſſen, über Hartmann von der Aue, über Walther und Wolfram an ſinnlicher Unmittelbarkeit der Anſchauung, an der Fähigkeit, auch das Gewöhnliche, wenn es nur dem Leben entſtammt, poetiſch zu verklären, hinaus, wie meiſtert er ſie Alle durch die Zauberkraft und den immer willigen, goldenen Fluß ſeiner Sprache. Was iſt das für ein Dichter, der uns in ausführlicher Breite davon unterhält, wie ein halbwüchſiger Knabe an einem gefällten Hirſch „den Baſt, die Furkie und Curie“ vollzieht, ohne uns auch nur ein einziges Mal zu langweilen. Und wie mußte die Harfe deſſelben Meiſters, der über dies „ſelige Kind“ ein ganzes Füllhorn jugendlicher Anmuth ausgeſchüttet hat, wie mußte ſie erſt erklingen, wenn es die Macht der Liebe zu ſingen galt. Es iſt wahr: Hartmann von der Aue iſt ihm an Klarheit und genügſamer Einfachheit überlegen, der Eſchenbacher an ſittlicher Strenge, Gedankenſchwere und -Wucht

— aber Gottfried hat auch nichts von der Dunkelheit des Parzival-Sängers, von seiner gewaltsamen Gleichnißbildung und seinem „krummen Deutsch“. Er verhöhnt die „Erfinder dunkler Maere“ weidlich und macht die leichte spöttische Bemerkung, man habe die Zeit nicht, die schwarzen Bücher aufzuschlagen, um zu ihrer mühevollen und confusen Erzählung die Deutung, die Glosse zu suchen — und ihm stand dieser Spott wohl. Widerlegte er seine Gegner doch durch die That!

Bisweilen mag man vor Gottfried von Straßburg erschrecken; denn mit der Fähigkeit, das Leben zu genießen und es in allen Gestalten zu bezwingen, scheint er auch die Leichtfertigkeit und den Übermuth der Eroberer ererbt zu haben, denen keine Blume zu süß duftet, kein Adler zu hoch fliegt, denen selbst das Heilige nicht unantastbar erscheint. Er hat einige Züge von Rafael, Mozart und Goethe, er versteht wie sie vor Allem das weibliche Herz, aber er ist frivoler als sie Alle: frivol, nicht lüstern. Denn das ist ihm nicht nachzusagen, daß er bei verfänglichen Situationen faunisch oder auch nur mit Wielandscher Neugier und Umständlichkeit verweile. O nein, aber über die Werthe, die im Leben gelten, über Religion, Charakter und Sitte setzt er sich gelegentlich mit einem kecken Wort hinweg. Er ist ein Mann von Welt, ein Bewunderer „höfischen“ Wesens — vor Allem doch aber ein Mensch, der das Leben kennt, der es mit feurigen Armen an die Brust preßt, und der die beneidenswerthe Gabe besitzt, uns durch seine Poesie auch dann zu gewinnen, wenn unser sittliches Gefühl ihm widerstehen möchte. Aller Treue und Scham scheint er Hohn sprechen zu wollen, die große Macht der Minne wird ihm zur Verderberin aller Mannheit und aller weiblichen Tugend zugleich — aber man hüte sich dennoch, ihn, den Dichter, nach seinem Helden zu beurtheilen und Tristans und Isoldens egoistische Philosophie auch für die seine zu nehmen. Ist das bewunderungswürdige Gedicht, der Stolz seiner Zeit wie die Freude aller späteren, doch unvollendet geblieben! Man kann nicht wissen, wie der geniale Mann das Ganze enden lassen, ob er nicht an dem frevelnden Paar die sittliche Sühne vollziehen wollte, und jedenfalls haben wir kein Recht

die Möglichkeit eines in dieſem Sinne „verſöhnenden“ Schluſſes von vornherein zu leugnen.

Bei Gottfried von Straßburg gelangt Triſtan, der Sohn Rivalins und Blancheflurs (deren Tod ein wahres Meiſterſtück der Kunſt des Verſchweigens iſt, die der große wortgewandte und doch zur rechten Zeit ſo wortkarge Dichter wie kein Anderer zu üben vermag) nach allerlei Fährlichkeiten an den Hof ſeines Oheims, des Königs Marke von Cornwall, über den er durch die natürliche Liebenswürdigkeit und den Adel ſeines Weſens eine faſt unumſchränkte Macht erlangt. Von dieſem nach Irland geſandt, um für ihn die iriſche Königstochter Iſolt zu werben (die Triſtan haßt, weil er ihren alten Oheim Morold erſchlagen), führt er nach erfolgreicher Sendung die Braut heim. Auf dem Schiffe will es nun das Unglück, daß Triſtan und Iſolt von dem Minnetrank genießen, den die alte Irenkönigin ihrer Tochter und dem König Marke beſtimmt und einer Dienerin anvertraut hat — alsbald ſchlägt des Weibes Haß in Liebe um und der Minne „ſehnender Zwang“ verbindet die Beiden unauflöslich, unwiderſtehlich. Nun beginnt ein unerſchöpfliches Intriguenſpiel, von dem Gottfried ſich zum Wohl des Ganzen früher hätte losreißen ſollen, denn er verliert in ſeiner Freude an ihm, wie faſt alle mittelalterlichen Dichter, den Faden der Erzählung und ſtört die Compoſition, die ſo gut begann. Mit einer Verſchlagenheit ohne Gleichen täuſchen die Verblendeten den König und ſeine Umgebung, immer wieder, immer wieder, mit ſchnöder Liſt umgehen ſie die Prüfung eines Gottesgerichts, bis die Abenteuer damit enden, daß Triſtan nach der Normandie zieht und hier — mit einer anderen Iſolt, Iſolt Weißhand, ein neues Liebesband knüpft, ohne freilich die allgewaltige Liebe zu der Gattin König Markes aus ſeinem Herzen rotten zu können. Hier bricht Gottfrieds Gedicht ab und fiel, ein Fragment, ſeinen Nachfolgern anheim, die es zum äußerlichen Abſchluß brachten: unter ihnen dem Heinrich von Freiberg, der, ſeinem Vorbild näher als Ulrich von Türkheim kommend, das Wiederſehen der Liebenden und ihr Ende ſingt.

Man ſieht, dem Plan des Gottfried'ſchen Gedichts fehlt viel:

eine ausreichende Motivirung des Liebeszwanges, für die man das rohe Walten des Zufalls doch nicht halten kann, ein scharfer, aus diesen Wirrnissen entspringender Conflict. Sein Reiz, der in den Détails der Schilderung innerer und äußerer Vorgänge und in der dichterischen Form beruht, wird dadurch nicht geringer, aber einem späteren Dichter blieb für die dramatische Gestaltung des Gedichts, abgesehen von der erst zu findenden Lösung, doch noch viel zu thun übrig. An diese Aufgabe der Läuterung und Formung ging nun Richard Wagner, und unter seinen Händen hat sich das Verhältniß der verliebten Beiden nun folgendermaßen gestaltet.

Ein kranker Mann, unter falschem Namen (Tantris), ist Tristan einst an Irlands Küste getrieben, um Heilkraft gegen eine tödtliche Wunde bei Isolden zu suchen: ein vermessener Übermuth — denn von seiner Hand war der Schützer des Irenthrons, der letzte des Mannsstamms, Isoldens Vetter, Morold, gesunken. Sie erkennt den „Überfrechen" und will in plötzlich auflodernden, hellem Grimm das Schwert auf ihn zücken, als ein einziger Blick aus seinen Augen sie entwaffnet.

„Das Schwert da ließ ich fallen:
Die Morold schlug, die Wunde,
Sie heilt' ich, daß er gesunde
Und heim nach Hause kehre, —
Mit dem Blick mich nicht mehr beschwere."

Und er kehrt nach Hause zurück, unter der mit tausend Eiden besiegelten Versicherung ewigen Dankes, ewiger Treue, aber, während ihr das Herz im Bann jenes Blickes sehnsüchtig dahinkrankt, hält ihn der Schimmer des Tages, die eitle Sonne der Weltenehren gefangen, und „kühl bis ans Herz hinan", unkundig der ganzen Tiefe des Bildes, das er mit jenem Blick unbewußt in sich gesogen, rühmt er am Hofe von Cornwall laut:

„Der Erde schönste
Königsbraut",

und er zieht als Werber für seinen greisen Herrn zum zweiten Mal nach Irland. Da erlangt auch über ihn die Liebe eine halb noch

verworrene marternde Macht. Aber während Iſolde mit der ganzen Maßloſigkeit der Frauennatur ihre Verzweiflung in die Winde ſchreit, und aus jedem Wort des Haſſes gegen den übermenſchlich geliebten „Verräther“ eben dieſe ihre Liebe mit raſender Gluth lodert, bezwingt er den inneren Krampf wie ein Mann, und nur ſein düſtrer Blick, ſeine bleiche Wange und das Beben ſeiner Stimme verrathen, was in ihm vorgeht, als er Iſolden das Schwert reicht, mit dem ſie die Scheinſühne für den todten Morold an ihm vollziehen könne. So ſind ſie Tage lang neben einander über die See dahingefahren, unfähig, das löſende Wort zu finden, ſie, von ihrem Scheinhaſſe gefeſſelt, er, ein ritterlicher Knecht der Sitte, zu einander hingezogen, für einander beſtimmt, und doch durch eine ganze Welt der Menſchenſatzung von einander getrennt. Ein Sühnetrank, ein Todestrank ſoll dem unſeligen Wirrniß ein Ende bereiten. Iſolde bietet ihn, und Triſtan weiß, was er zu erwarten hat. Er faßt genau, was ſie verſchweigt, und verſchweigt auch jetzt noch, „was ſie nicht faßt“ — die Macht, die ihn in der Tiefe des Herzens zu ihr führt, die nagende Sehnſucht, dieſem Zwieſpalt zu entgehen. Er ſpricht den Sühne-Eid:

„Triſtans Ehre —
Höchſte Treu“,

er will das Ende:

In deiner Hand
Den ſüßen Tod,
Als ich ihn erkannt,
Den ſie mir bot;
Als mir die Ahnung
Hehr und gewiß
Zeigte, was mir
Die Sühne verhieß:
Da verdämmerte mild
Erhabner Macht
Im Buſen mir die Nacht;
Mein Tag war da vollbracht.

Er will ganz geneſen, er trinkt den Becher, Iſolde ihm nach — und nun folgt die Befreiung von dem grenzenloſen Leid, aber anders,

als die Beiden sie erwartet: statt des Todes das Versinken in der Nacht der Liebe.

Es bedarf wohl keiner besonderen Erörterung, daß dieser verhängnißvolle Trank symbolische Dienste verrichtet und nur das magische Mittel ist, um den unausbleiblichen psychologischen Proceß zu beschleunigen und zu verdichten. Solcher symbolischen Hülfen kann die Poesie, vor Allem die dramatische, nicht errathen, ja, sie gehören zu ihren unveräußerlichen Rechten und zwingen sich ihr mit jedem mystischen Stoff unwiderstehlich auf. Calderon, Shakespeare, Goethe und Schiller, alle Großen und Größten kennen sie, und in den Riesenwerken der Poesie und Musik, im „Faust" und dem „Ring des Nibelungen" erscheinen sie ganz in derselben Gestalt wie im Tristan: als wunderbare Tränke. An ihrer Berechtigung zu rütteln, könnte nur dem prosaischen Sinn beikommen, der wiederum einzig im Stande wäre, sie nur für sich selbst, nicht im Hinblick auf das innere Motiv, dessen Organe sie sind, zu betrachten und wohl gar zu belächeln oder zu verspotten. Ginge es nach ihm, dann wäre die Hexe im Faust mit ihrem Verjüngungselixir für Alles verantwortlich, was der dem frischen Leben Wiedergegebene fehlt und sündigt, und Tristans und Isoldens Lieben und Leiden fiele einzig der armen Brangäne zur Last, die in guter Absicht die Tränke verwechselt und größeres Unheil, als sie verhüten wollte, damit heraufbeschworen hat.

Es ist nun nicht zu leugnen, daß es etwas Störendes hat, im äußeren Organismus der Handlung eine doch nur untergeordnete Person, die überdies nur eine Sterbliche ist und nicht wie die Goethesche Hexe den Vorzug hat, mit Geistern zu verkehren und selbst den irdischen Bedingungen entrückt zu sein, den Knoten schürzen zu sehen, und es will mir scheinen, als wäre die Verantwortlichkeit, die damit auf die gute Brangäne fällt, Wagnern selbst ungemüthlich gewesen, so daß er sie an der wichtigsten Stelle, im ersten Akt, eben da, wo die Verwechslung vor sich geht, zu vertuschen bemüht war. Wenigstens ist es auffallend, daß er, der sonst mit Regieweisungen so verschwenderisch verfährt, den Augenblick und die Art dieser für das ganze Werk entscheidenden Verwechslung nicht festgesetzt und Beides

damit ganz in das Belieben der Darſtellerin oder des Regiſſeurs geſetzt hat. Durch die Dichtung erhalten wir nur zwei Stadien, das erſte, als Brangäne ſich „zur Bereitung des Trankes anläßt“ (nach Iſoldens Wort „Nun laß' uns Sühne trinken“), das zweite, als „auf Iſoldens ungeduldigen Wink Brangäne ihr die gefüllte Trinkſchale reicht“. Die Verwechslung der Tränke und die Füllung des Bechers liegen irgendwo in der Mitte, und erſt aus Brangänens verzweiflungsvollem Geſtändniß „Der Liebestrank“ erfahren wir kurz vor dem Sinken des Vorhanges den (geahnten, d. h. von dem uneingeweihten Zuſchauer höchſtens geahnten) Zuſammenhang. Denn ſonderbarer Weiſe wird, wahrſcheinlich in Folge dieſer Unterlaſſung Wagners, der Vorgang auf der Bühne durch die Schauſpielerin nie ſo deutlich markirt, wie man das verlangen darf. Entweder ſind die Fläſchchen mit den Tränken zu klein und durch Geſtalt und Farbe ununterſcheidbar, oder die Sängerin der Brangäne weiß die Verwechslung und die Noth, in der ſie ſelbſt ſich befindet, nicht anſchaulich genug zu machen, oder aber das Publikum hat ihrer, die ohnehin zu langem Stillſchweigen verurtheilt iſt, nicht Acht und hängt nur an Triſtan und Iſolden. Es verſteht ſich aber ganz von ſelbſt, daß dieſe wichtige Thatſache mit aller Schärfe zu betonen iſt, wenn man die Wirkung des Trankes nicht um jede theatraliſche Verſtändlichkeit bringen will. Denn darauf, daß man ſich durch das Leſen der Dichtung ja über das Fehlende und Unaufgeklärte unterrichten könne, kommt es bei einem Werke nicht an, das für die ſceniſche Darſtellung beſtimmt iſt und eben darum auch nach theatraliſchen Normen beurtheilt werden muß, deren erſte und ſelbſtverſtändlichſte die iſt, daß ſich aus allen mitwirkenden Factoren die Abſicht des Schöpfers dem Publikum klar und zweifellos darſtellt. Hie und da mag bei der Undeutlichkeit, mit der unſere Sänger mit wenigen glänzenden Ausnahmen das Wort zu behandeln lieben, eine Nachhülfe durch das Textbuch unvermeidlich ſein und eine Unklarheit in der Aufführung dem Dramatiker oder Muſiker nicht zur Laſt fallen, und es kommt mir natürlich nicht in den Sinn, eine Wagnerſche Dichtung, die ihr eigenes Studium verlangt, mit irgend einem thö-

richten italienischen Libretto auf einen Rang zu stellen. Im Gegentheil! Sie verlangt, auch abgesehen von der Aufführung, vor und nach derselben die vollste Hingabe. Aber das Ideal des „Gesammtkunstwerkes" wie jeder scenischen Aufführung ist es doch, daß alle Motive sich durch das Anschauen und Anhören sofort klar und faßbar darlegen, und jedenfalls dürfte über ein so erstaunliches Motiv, einen so entscheidenden Vorgang wie die Verwechslung des Todes- mit dem Liebestranke nicht das mindeste Dunkel herrschen; denn nur so wird es dem verständigen und mitempfindenden Zuschauer klar, daß Tristan und Isolde dem Bann einer höheren, unwiderstehlichen Macht gehören, die sich in der liebevoll sorgenden Brangäne nur ihr ahnungsloses Werkzeug erwählt. Wie in den „Wahlverwandtschaften" äußert die Liebe ihre zwingende Macht; der Trank verdeutlicht nur, was sich aus der Tiefe der Herzen heraus erzeugt und Mann und Weib unauflöslich verbunden hat.

Was aber nun weiter? Das magische Mittel ist gebraucht und damit abgethan. Dramatisch, scenisch war es nothwendig — in der breiten Darstellung des Romans hätte es entbehrt werden können. Nachdem es genützt, mußte es der Vergessenheit anheimfallen. Das thut es nun aber bei Wagner nicht — leider nicht, wie ich hinzufügen muß. Schon im zweiten Akt klagt sich Brangäne des Unheils, das sie gestiftet, jammernd an:

Gehorcht' ich taub und blind,
Dein Werk
War dann der Tod;
Doch deine Schmach,
Deine schmählichste Noth,
Mein Werk
Muß ich Schuld'ge sie wissen.

Aber Isolde nimmt der Kurzsichtigen von ihrer hohen Warte herab die Last vom Herzen, setzt die einzig richtige Deutung an die Stelle der befangenen, falschen und ruft die schönen Worte:

Dein Werk?
O thör'ge Magd!

Frau Minne kennſt du nicht?
Nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnſten Muthes
Königin,
Des Weltenwerdens
Walterin,
Leben und Tod
Sind ihr unterthan,
Die ſie webt aus Luſt und Leid,
In Liebe wandelnd den Neid.
Des Todes Werk,
Nahm ich's vermeſſen zur Hand,
Frau Minne hat
Meiner Macht es entwandt.

Und damit iſt denn die an ſich bedenkliche Erinnerung an das Werkzeug und der Gedanke, daß Triſtan und Iſolde, wenn wirklich der Trank das ganze Liebesleid geſtiftet, ja nur das Spielwerk einer blinden Gewalt, unfreie Menſchen, geiſtig geſtörte Weſen ſeien, noch einmal glücklich verwiſcht. Am Schluſſe des bis dahin ſo gewaltig verlaufenden Werkes tritt die Berufung auf den Trank aber noch einmal, und diesmal ſo ſtörend in ſeine Kreiſe, daß ſie nun zum ſchweren, nicht wieder zu beſſernden Fehler wird. Denn nun naht auf ſchnellen Schiffen, Iſolden nachjagend, mit Brangänen der gute König Marke und Beide verſichern, daß Alles verziehen ſei, nachdem des Trankes Geheimniß enthüllt worden. Das heißt mit anderen Worten: Brangäne hat ihre unausrottbare Überzeugung, daß ſie ſelbſt und nicht „Frau Minne" die Urheberin der furchtbaren Verwirrung geweſen (was ſie ja, wenn man die Handlung rein äußerlich betrachtet, auch wirklich iſt), auch dem König aufgedrängt, und dieſer, nunmehr gewiß gemacht, daß ſowohl Triſtan wie ſein Weib unſchuldig in das Verderben gerathen, bringt ihnen Verſöhnung und Vermählung zugleich — die letzte leider zu ſpät. Nun mag man immer ſagen, dieſe Auffaſſung ſei eben nur die beſonders enge und kurzſichtige dieſer guten, kleinlichen Menſchen — es hilft nichts; ſo unmittelbar vor dem Schluſſe erweckt ſie den Anſchein, als wolle auch der Dichter für ſie eintreten und ſeine

herrlichen Geschöpfe um den Preis, sie zu Marionetten zu degradiren, aller Schuld und Fehle frei sprechen. Es wäre ein furchtbarer Schnitt in sein eigenes Fleisch. Gewiß auch war es seine Absicht nicht, aber ein Fehler bleibt diese nachdrückliche Betonung an so wichtiger Stelle doch. Wir wollten vergessen, wie das Bündniß der Liebenden zu Stande gekommen sei, weil uns vor ihrer inneren Wahlverwandtschaft das Mittel ihrer Verbindung zurücktrat; immer wieder darauf hingewiesen, will uns aber der freie Schwung erlahmen und wir werden in Versuchung geführt, der nüchtern-wirklichen Anschauung Brangänens Recht zu geben und ihr zu sagen: gewiß, hättest du die Tränke nicht verwechselt, so wäre die Tragödie nicht da. Das kommt nun davon, daß eine Sterbliche das magische Mittel zu verwalten gehabt — denn „Frau Minne" sehen und hören wir nicht —, eine Sterbliche und nicht ein Zauberwesen. das wie die Hexe des Faust weder zur Rechenschaft gezogen wird noch zur Unzeit entschuldigende Aufklärungen giebt. Es bleibt also ein trüber Rest zurück. Als wir das Mittel recht deutlich zu gewahren wünschten, schob Wagner es zurück, und als es der Vergessenheit anheim zu fallen hatte, suchte er es wieder hervor, und Beides war falsch. Gewiß wird der tiefe psychologische Grund der Dichtung damit nicht erschüttert — aber zu Zeiten verwirren und stören uns jene an sich geringfügigen Mängel doch, eben weil sie der Klarheit und der großen Poesie derselben Abbruch thun.

„Tristan und Isolde" ist nun das Werk, an das Wagner nach seinen eigenen Worten „die strengsten, aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaubte". „Nicht, weil ich es nach meinem System geformt hätte" fährt er in seinem Aufsatz „Zukunftsmusik" fort, „denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Glauben Sie mir, es giebt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produziren,

die ich bei der Ausführung meines „Triſtan“ empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weiſe geſtärkt hatte, wie einſt mein Lehrer durch Erlernung der ſchwierigſten contrapunktiſchen Künſte mich geſtärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenſchreiben, ſondern für das, was man allein durch ſtrenge Übung ſich aneignet: Selbſtändigkeit, Sicherheit!“

Es iſt dabei in Erinnerung zu bringen, daß Wagner „Triſtan und Iſolde“ entwarf und ausführte, als nicht nur „Rienzi“, der „Holländer“, „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“, ſondern auch der größte Theil des „Rings des Nibelungen“ bereits componirt war, des Werkes alſo, das nach ſeinen Mittheilungen an den Empfänger des Aufſatzes „Zukunftsmuſik“, Villot in Paris, die Entſtehung ſeiner Theorie mitbeſtimmt hatte, ſo daß dieſe „faſt nichts Anderes als ein abſtrakter Ausdruck des in ihm ſich bildenden künſtleriſch-produktiven Prozeſſes war“. Die Entſtehung fällt in ſeinen Züricher Aufenthalt, in eine Zeit, da „Die Kunſt und die Revolution“ (1849), „Das Kunſtwerk der Zukunft“ (1850), „Oper und Drama“ (1851) und „Zwei Briefe“ (1852) ſchon veröffentlicht waren. Kaum glaublich iſt es und doch gewiß, daß Wagner mit dem Wunſch an die Schöpfung ging, „ein ſeiner ſceniſchen Anforderungen und ſeines kleineren Umfanges wegen leichter und eher aufführbares Werk zu liefern“, ein Wunſch, zu dem ihn vor Allem auch das Bedürfniß trieb, endlich wieder etwas von ſich ſelbſt hören zu können — denn die Revolution von 1848 und 49 und die Betheiligung an dem Dresdner Maiaufſtand zwangen den Meiſter außer Landes zu fliehen, und als der Schwan des Lohengrin von Stadt zu Stadt fuhr und ganz Deutſchland entzückte, hatte der, der ihn entſandt, immer noch keinen Ton von ihm vernommen. Kaum war nun aber das Werk begonnen, als der große Stoff auch Macht über ſeinen Bildner erlangte. Aus dem „leicht aufführbaren Werk“ wurde ein in die breiteſten Dimenſionen getriebenes Denkmal deſſen, was der Meiſter tiefinnerſt in Kopf und Herzen barg, ein Werk, das ſich weit von aller Rückſicht auf das praktiſch Ausführbare entfernte. Nicht um-

ſonſt hatte er ſeine Gedanken über die Stellung der Muſik zum Drama in ein „Syſtem“ gebracht — wollte er das neue Werk auch nicht nach ihm formen, er mußte es, denn ſolche Perioden der Reflexion können nicht ſpurlos an dem Schaffen des Künſtlers vorübergehen. Nicht nur geſtärkt hatte ſie ihn, ſie wies unwillkürlich dem neuen Werke Bahn und Richtung und theilte ſich ſeinem Inhalte mit, genau ſo, wie ſich in den Werken Goethes und Schillers ihre theoretiſche Arbeit ſpiegelt, als ſie ſich nach zehn Jahren der Enthaltung von jeder umfaſſenderen Production, nach zehn Jahren der Kritik, der Speculation und einer mannichfachen praktiſchen Beſchäftigung dem künſtleriſchen Schaffen wieder zuwandten.

Zugleich aber — und das iſt wichtiger — beweiſt „Triſtan und Iſolde“, daß in jedem wahrhaft großen Kunſtwerk ſich der Geiſt ſeinen eigenen Körper ſchafft. In keinem ſeiner Werke ſtand ſo ausſchließlich wie in dieſem die Liebe im Mittelpunkt der Begebenheiten. Hier iſt ſie das Centrum. Und da die Liebenden durch eine unwiderſtehliche Macht an einander gebannt ſind, ergab es ſich von ſelbſt, daß die Wagnerſchen „langen Blicke“ ſchier endlos wurden und ſich in Empfindungen und Worte umſetzten, die oft entwicklungslos, immer und immer um die centraliſche Sonne kreiſen. Auch hierüber äußert ſich Wagner: „Mit voller Zuverſicht verſenkte ich mich nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und geſtaltete zaglos aus dieſem intimſten Centrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen des Gedichts zeigt Ihnen ſofort, daß ich dieſelbe ausführliche Beſtimmtheit, die vom Dichter eines hiſtoriſchen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zuſammenhänge der Handlung zum Nachtheil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive angewendet werden mußte, nun auf dieſe letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Exiſtenz der äußeren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorſchein, daß die innerſte Seele ſie fordert, und ſie tritt ſo an das Licht, wie ſie von innen aus vorgebildet iſt“. Das iſt außerordentlich deutlich und trifft in Bezug auf den „Tri-

ſtan" den Nagel auf den Kopf. Im idealſten Sinne iſt überhaupt nur das dramatiſch, was ſich von innen, aus der Seele heraus geboren nun in äußere Aktion, in Handlung umſetzt — aber in Handlung muß es ſich auch umſetzen, ſonſt hört es auf dramatiſch zu ſein, ſonſt bleibt es lediglich lyriſch. Wie weit das nun im „Triſtan" zutrifft, das iſt wohl zu unterſuchen und bei der Stellung, die die Oper in Wagners Schaffen und als Reformwerk in der Muſikgeſchichte einnimmt, von principieller Bedeutung. Gewiß geſtattete, ja forderte gerade dieſer Stoff den allerlangſamſten Entwicklungsgang, und das Liebesleben der edlen Beiden brauchte ſich ſo wenig wie möglich von den Außendingen ſtören zu laſſen — aber ein Entwicklungsgang mußte es doch immer bleiben. Nie durfte eine reine Verweilung eintreten. Jenes war das individuelle Recht, das der Genius gerade dieſes Stoffes heiſchte — dieſe würde ein Fehler ſein. Wie ſtellt ſich nun in „Triſtan und Iſolde" die innere Seelenbewegung zur äußeren Handlung?

In allen früheren Muſikdramen Wagners bis einſchließlich zum „Lohengrin" hatte ſich (den „Rienzi" nicht ausgenommen) die „Handlung", worunter hier die äußere Handlung verſtanden ſein ſoll, aus den inneren oder äußeren Verwicklungen des Stoffes von ſelbſt, organiſch geſtaltet: ganz im Gegenſatz zu den Texten der herrſchenden franzöſiſchen und italieniſchen Oper, die ſich in zahlreichen Fällen um keine Wahrſcheinlichkeit, um keine berechtigte dramatiſche Förderung kümmert, ſondern entweder der Kehlfertigkeit der Sänger oder der Schauluſt des Publikums die haarſträubendſten Conceſſionen macht. Das Scherzwort, man ſetze das in Muſik, was zu dumm ſei, um geſprochen zu werden, hatte ſolchen Machwerken gegenüber, von denen ja einige die deutſche Bühne immer noch unſicher machen, ſeine volle Berechtigung, und Wagner mit ihrer Bekämpfung leichtes Spiel. Was er ſelbſt an die Stelle dieſer Gemengſel von Albernheit und Unſinn ſetzte, erlangte ſehr bald den Ruf guter „Texte" (eine Bezeichnung, mit der Wagner natürlich nicht zufrieden war), und auch ſeine Gegner erkannten ihren ſinnvollen Zuſammenhang, ihre poetiſche Einkleidung, wohl auch ihre theatraliſchen und dramatiſchen

Eigenschaften an. Charakteristisch ist ihnen allen in der That das unbedingte Sich-Ausleben um der Sache, des Stoffes, des Kunstwerks willen, und wenn im „Rienzi" sich die Handlung noch im alten Theaterstil, lärmend und prunkvoll abrollt, so fehlt doch ihren Märschen und Aufzügen, ihren Friedens- und Siegesgesängen niemals ein durch die Verhältnisse sich darbietendes Motiv. Sie sind nicht bei den Haaren herbeigezogen wie der Badechor der „Hugenotten" oder der Schlittschuhtanz des „Propheten". Im „Holländer" mangelt das bloß äußerliche Begebniß, und dem Ideal der Gestaltung „aus dem intimsten Centrum" der Seele heraus nähert sich die überaus einfache, aber nicht ausgereifte und ausgetragene Handlung. Im „Tannhäuser" kommt sie ihm so nahe wie möglich. Alles ist Empfindung, Phantasie, Seele, Alles klingt und wird eben dadurch, daß es sich klingend weiter bewegt, zur Handlung, einer der schönsten, die die Opernbühne kennt. Geht die Action des „Lohengrin" nicht so völlig glatt in der Welt der musikalischen Empfindung auf, so ist anderseits der Fluß der lyrisch-dramatischen Begebenheiten hier ein so vollkommener wie nirgend zuvor bei Wagner, der Entwicklungsschritt ein so stetiger, die Tonsprache eine so wundervolle, daß man den Gesammteindruck eines Vollendeten erhält. Dabei herrscht im „Lohengrin" wie im „Tannhäuser" eine bewunderungswürdige Ökonomie; jedes Glied erhält den ihm zukommenden breiten oder geringen Platz; die lyrischen Ruheplätze dehnen sich nicht so weit aus, daß das eigentliche Drama an Raum sich zu entfalten verlöre, und vor allen Dingen werden wir nie um den Eindruck gebracht, einen dramatischen Proceß von seinen Anfängen bis zu seinem Ende so vollständig verfolgt zu haben, wie es, um ganz von ihm gefangen zu werden, nothwendig ist. Kurz, es herrscht ein völliger Einklang der inneren und äußeren Handlung und diese wird von jener erzeugt: das höchste Lob, das man einem Dramatiker spenden kann, und das Kriterium, das die Wagnerschen Schöpfungen zu wahrhaften Dramen macht. Was „Lucia von Lammermoor" und die „Puritaner", „Robert" und der „Prophet" nicht sind, das sind „Tannhäuser" und „Lohengrin". Es ist denn auch Wagners

Stolz, die alte „Oper" bekämpft, geſtürzt und an ihre Stelle das „Muſikdrama" geſetzt zu haben.

Das ändert ſich nun plötzlich, und zwar gerade in ſeinem berühmten Reformwerk, in „Triſtan und Iſolde." Schon im „Lohengrin" konnte es auffallen, daß einige für die Handlung nicht unwichtige Motive, die Verzauberung des Knaben Gottfried, Telramunds nächtliches Eindringen in Lohengrins Gemach, nur flüchtig geſtreift und unvollkommen, gewiſſermaßen unluſtig ausgeführt waren. Dies Zurückſchieben ſolcher Dinge, die zur äußeren Handlung gehören und muſikaliſch nicht völlig rein aufgehen, wird nun im „Triſtan" in einer Weiſe zum Princip gemacht, daß man die größte Mühe hat, ſich von dem Zuſammenhang der Begebenheiten, die doch *nothwendig* ſind, um das Drama zu geſtalten, eine klare Vorſtellung zu machen. Dagegen verweilt Wagner hier in den „Tiefen der inneren Seelenvorgänge" ſo wahllos lange, daß wir nun den Eindruck erhalten, als laſſe ſich ein Wanderer auf einer Ruhebank zu ſtundenlanger Raſt nieder, um dann den Weg, den er wohl oder übel zurückzulegen hat, athemlos im Siebenmeilenſtiefellauf abzurennen, und ſo fort: Raſt und Laufſchritt, Raſt und Laufſchritt, bis er am Ziele iſt. Selbſtredend ein ſehr vernunftwidriges Verfahren. Wie für den Touriſten und den Bergſteiger beruht auch für den Dramatiker das Heil im ſteten Schritt; dieſer kann raſch oder langſam, aber er muß beharrlich ſein: eine kurze Ruhe, ein Aufathmen, ein lyriſches Verweilen iſt ihm wohl einmal gegönnt, aber es iſt eine Ausnahme. Im Allgemeinen haben Beide ſich ſtetig fortzubewegen, und nur in der Bewegung beruht ja das Weſen des Dramatiſchen. Zu allem Überfluß ſpricht ſich Wagner in der „Zukunftsmuſik" ſelbſt dahin aus, daß es ſeine Abſicht ſei, „das Publikum zu allererſt an die dramatiſche Action ſelbſt zu feſſeln, und zwar in der Weiſe, daß es dieſe keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genöthigt iſt, im Gegentheil aller muſikaliſche Schmuck ihm zunächſt nur ein Darſtellungsmittel dieſer Handlung zu ſein ſcheint." Und doch ſollte derſelbe Mann, der der Oper ihre dramatiſchen Rechte gerettet, allmählich wieder dazu gelangen, die „dramatiſche

Aktion" zu vergessen und sich lyrisch und musikalisch behaglicher auszuruhen, als es ein sangeslustiger Italiener, heiße er nun Bellini oder Donizetti, je gethan.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Verwechslung der Tränke im ersten Akt so völlig in den Hintergrund geschoben wird, daß Niemand, der die Dichtung nicht kennte, durch die Aufführung über den entscheidenden Punkt Klarheit empfangen würde — bei dem scenisch so einfachen Apparat des Werkes, dem Mangel jeder Ablenkung durch ein Bunterlei von Menschen, äußeren Vorgängen, Decorationseffecten u. dgl. ein doppelt befremdlicher Fehler. Aber über ihn würde man noch hinweg gelangen, denn der erste Akt schreitet wirklich, wenn auch mit großen Schritten, von Staffel zu Staffel vorwärts. Zwar ist die lange Erzählung von Morolds Tode u. s. w. im Grunde unmusikalisch und mit Wagners geistreicher und wahrer Theorie von dem „Ja, ja! nein, nein!" im Munde der Gestalten eines Musikdramas nicht zu reimen (cf. „Tannhäuser"); zwar setzt sich also in dieser weitläufigen und bei dem Anhören des Werkes im Theater gar nicht zu verstehenden Exposition die Empfindung nicht unmittelbar in Handlung und die Handlung wiederum in Musik um — aber wenn Tristan am Steuer erscheint, Isolde die Vertraute an ihn entsendet, die verzweifelnde Frau den Todestrank zu mischen befiehlt, Tristan und Isolde sich auf Tod und Leben gegenüber stehen und Beide statt der Vernichtung das Leben und die Liebe finden, dann vergißt man doch, was uns fremd, unklar, unmusikalisch und undramatisch schien, über dem großen musikdramatischen Grundzug dieser Scenenreihe. In ihr hat sich wirklich trotz der erwähnten Wenn und Aber die Handlung „aus dem intimsten Centrum der Welt" heraus geschaffen. Freilich, die Wenn und Aber dürfen in einem „Reformwerk" nicht gering geachtet werden.

Nun aber beginnt der zweite Akt. Ich schalte gleich ein, daß ich die Situation (Isoldens Harren auf den Geliebten im mondbeglänzten, sommerlich blühenden Garten, während die Jagdhörner des königlichen Trosses ferner und ferner verhallen) und Alles, was sich aus ihr entwickelt, für im höchsten Grade poesievoll und musi-

kaliſch halte und daß ich mir kaum etwas Schöneres denken kann, als das von der Ungeduld ſehnſüchtiger Liebe leidenſchaftlich bewegte, ſtimmungstrunkene Orcheſtervorſpiel, und, um aus der Fülle der lyriſchen Herrlichkeiten nur eine einzige zu nennen: das wundervolle Verſchwimmen der verklingenden Hörner mit „des Quelles ſanft rieſelnder Welle", die die liebende Iſolde, ihrer treuen Warnerin zum Trotz, allein vernimmt. Aber nicht von der *muſikaliſchen* Genialität dieſer Sätze iſt jetzt die Rede. Auch die Zuſammenkunft der Beiden, ihr ſeliges Vergeſſen aller Gefahr, von deren Nähe wir wenigſtens eine dunkle Ahnung haben, iſt ganz von Muſik geſchwellt, und in großen Zügen betrachtet wäre das plötzliche Zerreißen der tragiſchen Binde, die Triſtans und Iſoldens Augen bedeckt, durch den Verräther, alſo das Nahen Markes und des Hofſtaats mit ſeinen Folgen, auch dramatiſch, wenn nur die *Ausführung* es wäre. Das iſt ſie nun aber nicht. Melots Geſtalt, ſein Charakter, ſeine Motive bleiben völlig im Dunkeln; wir wiſſen ſo gut wie nichts von ihm, wir hören und ſehen ihn kaum, er intereſſirt uns gar nicht. Und doch iſt er das Gegenſpiel der Liebenden, wie Ortrud und Telramund der Widerpart Elſas und Lohengrins ſind, doch fällt Triſtan dadurch, daß er im Zweikampf mit Melot ſich in deſſen Schwert ſtürzt: eine Handlung, die ſich wiederum ſo haſtig abſpielt, daß man ſie kaum wahrzunehmen vermag. Warum dieſe fliegende Eile, warum dies beiläufige Abthun wichtiger Perſonen, wichtiger Begebenheiten (auf der Verwundung, die Triſtan durch Melots Schwert empfängt, beruht ja der ganze dritte Akt!), warum, da der Componiſt Zeit in Fülle hat? Aber er nutzt ſie nur zur Raſt. Er hat uns bei Triſtans und Iſoldens Liebesfreuden lange, überlange verweilt — dann erſcheint der Hof, ein greller dramatiſcher Blitz beleuchtet die Situation, aber nach dem Sprung, den er damit gemacht, läßt ſich der Meiſter wieder zu faſt tödtlicher Ruhe nieder: in dem endloſen Klaggeſang des alten Marke, bis dann der Akt Hals über Kopf zu Ende poltert. In dieſem ſchreienden Mißverhältniß der lyriſchen Verweilungen zu dem Fortſchritt der Handlung erblicke ich das Preisgeben des Weſens des Dramatiſchen und ein ſchweres Bedenken, über das mich

auch der schwelgerischeste Genuß der musikalischen Wunderwelt in Tristans und Isoldens Zwiegespräch nicht hinwegträgt.

Es bedarf wohl keiner Worte, daß mich bei diesem berühmten und bei den Gegnern arg berüchtigten Satz nicht die *Länge* als solche stört. Wäre das, dann dürfte Hamlet mir wie dem Polonius zurufen, er solle mit meinem Barte zum Barbier. Störend ist allein die *entwicklungslose* Länge. Denn in dramatischem Sinne ist die Scene in der That *völlig* entwicklungslos, insofern die Handlung in ihr nicht einen Schritt weiter gefördert wird, wie es, um Beispiele zu nennen, in den Scenen Elsas und Lohengrins, Siegmunds und Sieglindens in so echt musikalisch-dramatischer Weise der Fall ist: Scenen, die in jeder Weise als Muster gelten dürfen. Das Empfindungsleben wogt in der Liebesscene Tristans und Isoldens allerdings auf und ab. Dem ersten fesselosen Jubel des Wiedersehens folgt ein ruhigeres Sich-Versenken, ein Philosophiren gleichsam über Alles, was sie trennen und trennen *konnte*, bis mit der räumlichen auch der Gedanke an die zeitliche Trennung überwunden ist und die Herzen sich in dem wonnigen Zwiegesang ganz eins und in einander fühlen:

O sink hernieder,
Nacht der Liebe,
Gieb Vergessen,
Daß ich lebe;
Nimm mich auf
In deinen Schooß,
Löse von
Der Welt mich los!

Ein wortloses Vergehen, das Gefühl des süßen Hinsterbens im Andern folgt, bis aus diesem Liebes*tod* ein neues Leben aufzuckt und die Extase gerade dann, als Brangäne ihren Schrei ausstößt und Melot den König auf den Schauplatz führt, ihren höchsten, bedenklichsten Grad erreicht. Aber diese psychologische Wellenbewegung, in der sich ein jedes Gefühlsleben abspielt, genügt nicht, um dramatisch zu sein — dazu fehlt ihr die Bewegung auf ein Hand-

lungsziel hin. Und wollte man dagegen einwenden, daß in einem Liebesdrama die bloße Darlegung der Liebe einen breiten Platz beanſpruchen dürfe (wie in Shakeſpeares „Romeo und Julia", in Grillparzers „Hero und Leander"), dann ließe ſich doch immer noch dagegen ſagen, daß jene Meiſterwerke wohl das Werden der Liebe, nicht aber den Zuſtand der gewordenen, ausgebildeten Liebe weiter ausgeführt haben (eben weil ihnen der letzte nicht dramatiſch erſchien), daß bei ihnen auch das Gegenſpiel völlig ausgebildet und die Handlung in beſtändigem Fluſſe iſt — während in „Triſtan und Iſolde" das Gegenſpiel zwerghaft verkrüppelt und kaum bemerkbar iſt, die entwicklungsloſe Darlegung der Liebe dagegen einen ganz unverhältnißmäßigen Raum einnimmt und die Handlung vollkommen ſtockt. Mit anderen Worten: ſtatt ſtetigen dramatiſchen Fortſchritts ein müßiges lyriſches Verweilen und im Gegenſatz dazu ein haſtiger, toller Kehraus mit Allem, was zur äußeren Handlung gehört. Wenn einer der unbedingten Wagner-Enthuſiaſten, Richard Pohl, in ſeinem Buch, das des Meiſters Namen trägt, von dem zweiten Akt des Triſtan ſagt, er beſtände „nur aus drei Scenen: der ſehnſuchtsvollen Erwartung, der ſeligen Vereinigung und der jähen Trennung der Liebenden" und ſei ein „einziges großes Liebesduett", dann verſchleiert er damit ſeine dramatiſchen Schäden nur, während ein anderer Parteigänger, dem Pohl im Übrigen weit überlegen iſt, ſie wider Willen aufdeckt, wenn er das ganze Werk ein „lyriſches Gedicht" nennt und es dem Goethe'ſchen „Fiſcher" vergleicht. In der That! Aber ein Drama, auch ein Muſikdrama ſoll kein lyriſches Gedicht ſein. Liefe es auf nichts Anderes hinaus, wozu dann drei lange, lange Akte für das, was Goethe in vier achtzeiligen Strophen ausdrückt?

Es mag dabei immer wieder betont werden, daß dieſe Ausführungen ſich nur auf das Dramatiſche beziehen und die muſikaliſche Seite des Werkes, von der ich nur mit der größten Bewunderung reden kann, nicht treffen.

Mit dem Liebesduett ſind wir aber noch nicht am Ende. Als der Schleier von dem Geheimniß der Liebenden geriſſen iſt und

Iſolde ſich, von unwillkürlicher Scham ergriffen, mit abgewandtem Geſicht auf die Blumenbank lehnt, während Triſtan den Mantel ausbreitet, um ſie zu decken, da liefert Richard Wagner einen neuen Beweis dafür, daß er über dem Verweilen „in den Tiefen der inneren Seelenvorgänge" das Weſen des Dramatiſchen aus den Augen verloren hat. Denn nun beginnt der überlange Sermon des Königs, den kaum eine einzige Bühnenleitung mehr unverſtümmelt auf das Theater zu bringen wagt. Ich möchte über das Geſchick des armen, alten Mannes nicht mit einem wohlfeilen und frivolen Wort hinweggehen, denn er empfindet ſeine Schmach bis in das tiefſte Herz und trägt ſeine Laſt wie ein König. Nicht er iſt es geweſen, der einſt den Blick zu Irlands Stern erhoben. Er hatte ſeine Seele an ſeinen jungen Freund, an Triſtan, gehängt und nie daran gedacht ſich zu vermählen. Aber ſein Volk iſt in ihn gedrungen, und Triſtan ſelbſt hat gedroht, Hof und Land für immer zu meiden, wenn er ſelber nicht für ſeinen Herrn von Cornwall auf die Brautfahrt entſandt würde. „Da ließ ers denn ſo ſein" und er gewann die „wunderhehre" Frau,

Der mein Wille
Nie zu nahen wagte,
Der mein Wunſch
Ehrfurcht-ſcheu entſagte —

Und Triſtan ſelbſt muß es ſein, der ihn verräth!

Den kein Himmel erlöſt,
Warum mir dieſe Hölle?
Die kein Elend ſühnt,
Warum mir dieſe Schmach?
Den unerforſchlich
Furchtbar tief
Geheimnißvollen Grund,
Wer macht der Welt ihn kund?

Kein Vorwurf, keine Anklage — nur die trauervolle Klage eines milden, in ſeinem heiligſten Empfinden verwundeten Greiſes. Gewiß, wenn im Allgemeinen die „alten Könige" und die Marino Fa-

lieros, die thöricht genug ſind, ein ſechzehnjähriges Mädchen zu freien, ihr Schickſal verdienen — dieſem edlen, ſanftmüthigen Manne hätte man es erſpart ſehen mögen!

Aber leider — das Mißverhältniß bleibt, und die bloße energieloſe Klage in einer ſolchen Situation iſt nun einmal aeſthetiſch ſchwach. Wäre Marke nach einigen mühſam hervorgebrachten Worten mit erſtickten Thränen auf den Steinſitz geſunken — er hätte uns ganz anders ans Herz gegriffen. Hier war der Augenblick, die Kunſt des Verſchweigens zu üben. Aber nein — es galt das Amt des Dichters zu verwalten, der Herzenskündiger der eigenen Geſchöpfe zu werden, aus dem „intimſten Centrum“ heraus die Empfindungen an den Tag zu ziehen — und über dieſem dichteriſchen Geſchäft vergaß Richard Wagner ſeine dramatiſchen Pflichten. Denn der lange, gar nicht enden wollende Erguß des Königs iſt ſo undramatiſch und untheatraliſch wie er unaeſthetiſch iſt. Er widerſpricht der Ökonomie des Ganzen, bewegt ſich abſolut nicht von der Stelle, fördert die Handlung um keinen Deut weiter und zwingt überdies die anderen Perſonen, in einer Situation, die Alle auf ihre Weiſe ſtark bewegt haben muß, unerträglich lange bewegungslos zu verharren. Welch' eine Mißachtung des Dramatiſchen, vom Theatraliſchen gar nicht zu reden! Wohin hatte den großen Mann ſeine lange Entfernung von der Bühne geführt! Wie konnte er, der es ſo vortrefflich verſtanden hatte, das ganze ſceniſche Bild zu bewegen, Wort und Ton, Orcheſter, Aktion und Decoration in Einklang zu bringen und aus allen Factoren ein Ganzes zu ſchaffen, wie konnte er über der Darlegung einer wiederum nur rein lyriſchen Seelenbewegung jetzt plötzlich alles Andere vergeſſen! Die Rede des Marke löſt ſich völlig von dem theatraliſchen Bilde los, ſie iſt ein Monolog, der mit dem Dramatiſchen nichts mehr zu thun hat: ein langathmiges, lyriſches Muſikſtück. Daß es hier mit dem Maßſtab eines ordinären „Realismus“ gemeſſen werde — dieſer Vorwurf iſt wohl nicht zu befürchten. Aber den breiteſten dramatiſchen Entwicklungsgang, die ausgiebigſte poetiſche Entfaltung des Gefühls, die weiteſte muſikaliſche Form zugegeben — ein Entwicklungsgang

muß es bleiben, ſonſt kann von dem Dramatiſchen — eine Wechſelwirkung der dramatiſchen Perſonen auf der Bühne muß vorhanden ſein, ſonſt kann vom Theatraliſchen keine Rede mehr ſein. Wo lebt der Thor, der in dem erſten Akt des Goethe'ſchen „Fauſt", der im Grunde doch nur ein einziger Monolog iſt, auch nur eine einzige Länge fände? Und doch würde dieſer herrliche Monolog, auf ein Viertel reducirt, zu lang ſein können, wenn er nicht ſeine wundervolle Entwicklung durchmäße! doch könnte er, aus der einſamen Zelle in eine öffentliche Verſammlung, etwa die Aula der Univerſität verſetzt, theatraliſch zum baaren Unſinn werden! Alles hat eben ſeine Zeit und ſeine Stätte.

Ein ganz ähnliches Mißverhältniß findet ſich im dritten Akt. Der treue Kurwenal hat ſeinen Herrn nach Kareol, dem alten Stammſitz ſeiner Ahnen, gerettet. Dort liegt er nun in dem lange verwaiſten, übel gepflegten Burggarten unter dem Schatten einer großen Linde, an der Wunde dahinſiechend, die Melots Schwert ihm geſchlagen, und dazu ertönt ein ſchwermüthiger Hirtenreigen auf dem engliſchen Horn. Ein Bild tiefſter Melancholie, hoffnungsloſeſten Sehnens, ſceniſch wie muſikaliſch unſagbar ergreifend. Und herrlich iſt, unſagbar herrlich, wie der todwunde Mann die Augen aufſchlägt und der alte Freund und Diener aus ſeinem treuen Herzen vor Wonne aufjauchzt:

Süßes Leben —
Meinem Triſtan neu gegeben!

Wie er ihm das Glück der Heimat preiſt, wie er ihm ſchlicht und kernhaft ſchildert, daß er ihn, den Verwundeten, Bewußtloſen auf ſeinen breiten Schultern zu Schiffe und von dem Schiffe ans Land getragen, in's echte Land, in's Heimathland,

„Auf eig'ner Weid und Wonne,
Im Schein der alten Sonne,
Darin von Tod und Wunden
Du ſelig ſollſt geſunden."

Es lockt Einem das Waſſer in's Auge, unwiderſtehlich!

Nun aber beginnt Triſtans langer Fieberkampf. Wie das Liebesfieber des zweiten Aktes läuft er in Wellenbewegung durch verſchiedene Stadien. Zuerſt iſt es nur die ſchmerzlich neue Gewöhnung „an des Tages wilden Drang", das alte Sehnen und Bangen, das alte Verlangen nach der geliebten Iſolde. Da erhält es durch Kurwenals tröſtliche Mittheilung, daß er, um Triſtans Wunde zu heilen nach der beſten Ärztin geſandt, nach Iſolden ſelbſt, ein beſtimmtes, nah greifbares Ziel, und in verzückter Hoffnung jubelt der ſieche Mann auf; ſchon glaubt er das Schiff mit Augen zu ſehen — umſonſt; immer noch tönt die klagende Weiſe des Hirten: ein Zeichen, daß die Rettung noch fern. Nun folgt der Rückſchlag in die Verzweiflung; in grimmiger Wuth wendet er ſich, neue Kräfte ſammelnd, gegen „den furchtbaren Trank", gegen ſich ſelbſt, der ihn gebraut!

Aus Vaters-Noth
Aus Mutter-Weh,
Aus Liebesthränen
Eh und je,
Aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden
Hab' ich des Trankes
Gifte gefunden!
Den ich gebraut,
Der mir gefloſſen,
Den Wonne-ſchlürfend
Je ich genoſſen —
Verflucht ſei, furchtbarer Trank,
Verflucht, wer dich gebraut!

Und als Kurwenal ihn vertröſtet, das Schiff könne nicht lang mehr ſäumen, da weicht das Toben, wie der Paroxysmus des Raſenden heiteren Phantaſieen und dem Spielen mit Blumen weicht (König Lear), einer milden, glücktrunkenen Erſchlaffung, die ſich in lieblichen Worten und lieblicheren Tönen ausathmet.

Wie ſie ſelig
Hehr und milde
Wandelt durch

Des Meers Gefilde,
Auf wonniger Blumen
Sanften Wogen
Kommt sie licht
An's Land gezogen:
Sie lächelt mir Trost
Und süße Ruh,
Sie führt mir letzte
Labung zu.

Und als nun endlich, endlich das Schiff erscheint, der Hirt auf der Schalmei statt der alten traurigen Weise den lustigen Reigen bläst, Kurwenal freudig aufspringt und auf die Warte eilt, Tristan sein selig-gewisses „Wußt' ich's nicht? Sagt' ich es nicht?" ausruft — da wird für einen Augenblick eine unbeschreibliche Wirkung erzielt, der sich Niemand entziehen kann.

Aber leider: sie ist durch das Warten, das undramatisch lange, ermüdende Warten auf des Schiffes Ankunft erkauft. Dies mußte voraufgehen, um den Effect einzig erscheinen zu lassen, daß es aber voraufging, gleicht aesthetisch ganz dem Liebeserguß des zweiten Aktes und ist dramatisch ebenso bedenklich. Denn alle musikalischen Herrlichkeiten und die gewaltige leidenschaftliche Bewegung in Tristans sehnsüchtigem Erharren des Schiffes, vielleicht auch das pathologische Gesetz im Verhalten der Wundfieberkranken zugegeben, über das ich kein Urtheil habe — anstatt einer dramatischen Entwicklung erhalten wir doch wiederum nur die breiteste Ausführung eines Zustandes, und was damit erkauft wird, der Effect bei dem Ertönen der Freudenweise des Hirten, ist doch bei Licht besehen auch kein dramatischer, sondern nur ein allerdings ausgezeichneter theatralischer Gewinn. Dieser aber wiegt nicht derart schwer, daß man die fabelhafte Verweilung bei Tristans Leiden für einen billigen Preis halten könnte, um so mehr, als die Ökonomie auch dieses Aktes auf das Wunderlichste verschoben wird. Denn nachdem Tristan, der sich mit letzter Kraft vom Lager gerissen, Isolden entgegengeeilt und in ihren Armen verschieden ist (ein auf das Tiefste erschütternder, tragischer Tod) und Isolde vergebens versucht hat,

ihn ins Leben zurückzurufen, erſcheint das zweite Schiff, das Marke, Melot und Brangäne trägt, und jetzt beginnt ein wildes Handlungsgepolter, das den Sinn betäubt, kaum verſtändlich wird und das Drama in wilder Haſt zu Ende führt. — Ehe man es ſich verſieht, ſind die neuen Ankömmlinge gelandet, Melot und Kurwenal niedergehauen, Iſolde in Brangänens Armen wieder zu ſich gebracht — und man athmet erleichtert auf, wenn mit Iſoldens ſogenanntem „Liebestod“ die Pulſe wieder ruhiger ſchlagen und die Tragödie in den Wogen eines großartigen Tonſtücks ihr verklärendes Ende findet.

Daß von dieſen ſeltſamen Widerſprüchen und Fehlern ein zu großes Aufhebens gemacht werde, wird man mir hoffentlich nicht vorwerfen, wenn man bedenkt, daß Wagner es war, der das Intereſſe des Zuſchauers wieder an die dramatiſche Action feſſeln wollte, und daß „Triſtan und Iſolde“ ein Reformwerk iſt, eben das Werk, an das ſein Schöpfer „die ſtrengſten aus ſeinen theoretiſchen Behauptungen fließenden Anforderungen zu ſtellen erlaubte.“ Solch' einem Werke gegenüber hat man doppelte Pflichten, denn es könnte die heranwachſenden Talente irre leiten. Ja es wird es thun, wenn man ſich den mächtigen Eindruck zu Gemüthe führt, den das ganze rieſenhafte Werk ſelbſt auf ein großes, muſikaliſch nicht ſonderlich vorbereitetes Publikum übt — falls man das Knäuel nicht entwirrt und die ſtörende Macht von derjenigen trennt, die dieſe unwiderſtehliche Gewalt vor Allem übt. Das iſt die erſtaunliche Leidenſchaftlichkeit, die in jedem Ton des Werkes zittert, kocht und wogt, das iſt die Fähigkeit ſeines Schöpfers, jeder Seelenbewegung, der wildeſten und zarteſten durch tauſend feine Grade zu folgen, das iſt ſein enormer muſikaliſcher Reichthum. Das nimmt uns gefangen, nicht jene Fehler, die den Eindruck nur abſchwächen. Wie nun aber, wenn die Jünger und Nachtreter eben in dieſen Fehlern, in dem ganzen Bau, der Form des Werkes das Heil erblicken? Wohin müßten ſie gelangen, wenn ſie nicht auch Wagners Genialität beſitzen? Und gerade um eine ſo traurige, fruchtloſe Nachfolge zu verhüten, iſt doppelt nachdrücklich zu betonen, daß die Geſtaltung des „Triſtan“

in dramatischer Beziehung ein Irrthum und ein Widerspruch des Meisters mit sich selbst ist. Und diese Auffassung entspringt keiner einseitigen dramaturgischen Theorie. Im Gegentheil: sie mißt das Werk nur mit dem Maßstab des Dramatischen, der zu allen Zeiten, bei allen Völkern, für Werke jedes Stils gegolten hat und gelten wird, den Wagner selbst beredt genug verkündet hat. Die dramatische Aktion, die Handlung hat er in „Tristan und Isolde" gering geachtet; anstatt dramatischen Fortschritts hat er uns lyrische Ruhe gegeben, absolute bewegungslose Lyrik — und das läuft in einer „Oper", einem Musikdrama auf die „absolute Musik" hinaus, gegen die der Meister selbst so energisch zu Felde gezogen ist. Der Beweis dafür darf jetzt wohl als hinlänglich erbracht gelten.

Bekanntlich hat Wagner an „Tristan und Isolde" außer den bereits angeführten noch eine ganze Reihe anderer theoretischer Erörterungen geknüpft, die über die eigenartige Stellung des Werkes auch in musikalischer Beziehung ein helles Licht verbreiten. Er hat Gewicht darauf gelegt, daß im „Tristan" gar keine Wortwiederholung stattfindet — ein Umstand, der mir ziemlich gleichgültig erscheint, da nicht auf dem Wort an sich, sondern nur auf dem Wort als Träger der Empfindung sein Werth für die Musik beruht, eine Wiederholung also keinen Schaden bringt. Wagner glaubt aber, daß bei diesem Verfahren, im Gewebe der Worte und Verse die ganze Ausdehnung der Melodie bereits vorzuzeichnen, „eine bei weitem innigere Verschmelzung des Gedichts mit der Musik zu Stande komme, als bei den früheren, wo die Verse darauf berechnet waren, durch zahlreiche Wiederholung der Phrasen und Worte als Unterlage unter die Opernmelodieen zu der diesen Melodien nöthigen Breite ausgedehnt zu werden." Der Frage, ob bei dem neuen Verfahren die musikalische Form der Melodie selbst nicht etwa einbüße, indem sie für ihre Bewegung und Entwicklung ihrer Freiheit verlustig ginge, begegnet er mit dem Satze: „Daß bei diesem Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt werden, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen konnte." Diesen

Ausſpruch thut Wagner mit beſonderer Betonung als Muſiker, und ſeine weiteren Ausführungen gipfeln darin: daß der immer gehörte grelle Ruf nach „Melodie, Melodie!“ nur ſolchen Muſikwerken ſeine Entſtehung verdanke, in denen neben der Melodie anhaltende Melodienloſigkeit vorkommt, welche die von den Habitués gemeinte Melodie erſt in das ihnen ſo theure Licht ſetzt; daß es an und für ſich natürlich keine Muſik ohne Melodie gebe, daß aber unter Melodie im engeren Sinne im Munde des ungebildeteren Opernfreundes nichts weiter als die „Tanzform“ gemeint ſei. Dieſem erſten kindlichen Urſprung der melodiſchen Form habe man allerdings erſtaunlich viel zu danken; aus ihr habe ſich die Symphonie bis zur Höhe der Beethoven'ſchen Meiſterwerke entwickelt, und zwar ſo, daß (während ſich bei ſeinen Vorgängern noch bedenkliche Leeren zwiſchen den melodiſchen Hauptmotiven finden), bei dieſem Genius alle in der Melodie liegenden Motive durch reichſte Entwicklung derſelben zu einem großen, in allen Theilen durch plaſtiſche Bewegung feſſelnden Muſikſtück entfaltet und zuſammengeſchloſſen ſind, zu einem Muſikſtück, „welches nichts anderes als eine einzige, genau zuſammenhängende Melodie iſt“.

Dies Verfahren, meint Wagner, ſei nun zwar von deutſchen Meiſtern ziemlich annähernd auch auf die gemiſchte Choral- und Orcheſtermuſik angewendet worden (man denke an die Chöre der Bach'ſchen Mathäuspaſſion, an die ganze Beethoven'ſche Missa solemnis. B.), niemals aber vollgültig auf die Oper. Für dieſe nun das poetiſche Gegenſtück zu der ſymphoniſchen Form zu ſchaffen, „welches, indem es die reiche Form vollkommen erfüllte, zugleich den innerſten Geſetzen der dramatiſchen Form am Meiſten entſpräche“ — das ſei die neue große Aufgabe, die er ſich im „Triſtan“ geſetzt. Sei die Symphonie „das erreichte Ideal der melodiſchen Tanzform“, dann ſei das Ideal der dargeſtellten Tanzform, alſo des Tanzes, die „dramatiſche Aktion“ — ein cum grano salis zu verſtehendes Wort, das natürlich nicht an das heutige Ballet denkt, wohl aber die Pantomime im Auge hat, die (obwohl Wagner dies nirgends mit der wünſchenswerthen Deutlichkeit ausſpricht) doch für die Oper die

eigentliche Probe für die musik-dramatischen Eigenschaften des Stoffes ist, wie in diesem Buche in der dem „Tannhäuser" gewidmeten Abhandlung näher ausgeführt wurde.

Das Ganze läuft also auf folgende, von Richard Pohl ganz gut zusammengefaßte Definition hinaus: „Das Ideal des Wagnerschen Musikdramas ist ein Kunstwerk, dessen musikalischer Theil im symphonischen Stil im höchsten Sinne formell wie ideell aufgeht; dessen dichterische Grundlage im Hinblick darauf völlig conform angelegt und durchgeführt und dessen Aktion mit der musikalischen Behandlung so übereinstimmend ist, daß sie zur Musik die vollständigste Ergänzung und umgekehrt diese zu jener den erschöpfenden Commentar giebt."

In diesem Musikdrama wird „der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucksmittel der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, den feinsten und innigsten Nüancen dieser Melodie von seinem Gebiete aus entgegenkommen". Was der Dichter verschweigt, wird der Musiker auf seinem Werkzeug, dem Orchester, das etwa dem Chor der griechischen Tragödie entspricht (während der wirkliche Chor nur als „handelnde Person" Sinn hat) erklingen lassen, und „die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens" bezeichnet Wagner mit einem oft mißverstandenen und verdrehten, in der That auch zu Mißverständnissen reizenden Wort als „unendliche Melodie". Unter ihr ist also nichts als die Orchestersymphonie zu verstehen, die sich dem Drama auf der Bühne anschmiegt und es erklärt. Von ihrem reich verzweigten Détail redet Wagner unter einem Bilde: „Wie der Besucher des Waldes, wenn er sich, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke, lauter und lauter schallt es, und so viel der

Stimmen, der einzelnen Weiſen er hört, das überwältigend hell angeſchwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn ſchon anfänglich ſo zur Andacht feſſelte, wie ſonſt der tiefblaue Nachthimmel ſeinen Blick gefeſſelt hatte, der, je länger er ſich in das Schauſpiel verſenkte, deſto deutlicher, heller und immer klarer ſeine zahlloſen Sternenheere gewahrte. Dieſe Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er ſie nicht; um ſie wieder ganz zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie thöricht, wollte er ſich einen der holden Waldſänger fangen, um ihn zu Hauſe vielleicht abrichten zu laſſen, ihm ein Bruchtheil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen! Was Anderes würde er zu hören bekommen als etwa — welche Melodie?“ —

Dem zutreffenden Vergleich iſt kaum mehr etwas hinzuzufügen. In der That, aus dem breiten Wieſenteppich, den das Orcheſter im „Triſtan“ ausbreitet, treten dem immer geſpannter aufmerkenden Blick immer neue Blumenformen entgegen, ſeine große Tonfluth trägt immer neue entzückende Gebilde heran, der große Wald führt uns immer neue Klänge zu. Nur iſt es mit der „unendlichen Melodie“ und ihrem ununterbrochenen Zuſammenhang nicht ſo arg, daß ſich in ihr nicht wieder ſtatt bloßer Melodienfragmente auch geſchloſſene Sätze bildeten, wie es dem bildneriſchen Drange jeder Kunſt nun einmal eigen iſt und dem der Muſik nicht zum Wenigſten. Nicht nur in dem Seemannslied, dem Spottlied des Kurwenal „Held Morold zog zu Meere her“, in Brangänes Tageruf, auch in dem ſelig-ſchönen Zwiegeſang der Liebenden „O ſink hernieder“ waltet der abſchließend-bildneriſche Drang, und gerade dieſer letzte iſt ein Melodienbau, ein Ganzes in ſich von größter Herrlichkeit. In ihm hat aber Wagner von ſeinem Bedenken, zwei Stimmen zuſammen ertönen zu laſſen, geruhig abgeſehen, und die Wirkung iſt die größte: wahr zugleich und der Situation angemeſſen. Was die Berechtigung der von Wagner für den „Triſtan“ gewählten Form betrifft, die Berechtigung alſo vor allem der ſo eben gedeuteten „unendlichen Melodie“, ſo glaube ich zwar nicht, daß ſie ſo ſchlechtweg die Ideal

form ist, ohne die es in Zukunft kein Musikdrama oder keine Oper geben könne. Wie das System, das Wagner aufstellte, größtentheils ein individuelles war, seiner Begabung und dem, was ihm jeweilig die Seele füllte, entsprechend und keineswegs immer zur Verallgemeinerung geeignet, so ist die Form, in die er den glühenden Inhalt seines „Tristan" goß, auch nur eine der vielen neuen Möglichkeiten, die er dem musikalischen Drama erschloß. Ihm selbst ist es nicht beigekommen, eins seiner späteren Werke so durchweg streng an seine neu erfundenen Gesetze zu schmieden. Aber dem Orchester hat er seine neue Gestalt allerdings belassen, insofern es ununterbrochen für das, „was der Dichter verschweigt", eintritt, den verborgenen Empfindungen der dramatischen Gestalten tönenden Ausdruck verleiht und Alles, was sich auf der Scene begiebt, ebenso treu begleitet und illustrirt. Es wogt mit der Rheinfluth, säuselt mit den Blättern unter der Linde, unter deren Schatten der junge Siegfried in den sonnigen Tag hineinträumt, und wallt mit dem heiligen Blut im Gral. Eins aber setzt die strenge Erfüllung der Wagnerschen Forderungen (nun gar das Vermeiden jeder Wortwiederholung!) voraus: Dichter und Componist müssen ein- und dieselbe Person sein. Denn welcher Poet errieth den Musiker so, wie Wagner es sich denkt? Man muß also auf einen zweiten Wagner warten, und das heißt soviel als: das System des Meisters, wie vieles auch allgemein gültigen Bestand in ihm hat, ist zunächst doch nur ein individuelles!

Diejenigen aber, die sich von der abgeschlossenen Form der einzelnen Musikstücke, die entweder unvermittelt, nur durch den Dialog, durch das Secco, oder ein melodisch-declamirendes oder psalmodirendes Recitativ verbunden, nebeneinander stehen, nicht zu trennen vermögen und in ihrer Preisgebung eine Aufopferung des musikalischen Princips überhaupt erblicken, sollten einmal einen Blick auf das Vers- oder Prosadrama werfen, um durch die Vergleichung zu lernen. Denn dies kennt schlechterdings *gar* keine abgeschlossenen Formen im Innern der einzelnen Akte; es reiht nicht lyrisch, liedartig gehaltene, wohl gar gereimte Monologe und Dia-

loge aneinander, es läßt die Rede mit dem Gang der Handlung ununterbrochen fortfließen und greift ſelbſt in den poetiſchen Verweilungen nur äußerſt ſelten und dann mit ganz beſtimmter Abſicht zum Lyriſchen, wie in der Gartenſcene der Maria Stuart oder den Monologen der Jungfrau von Orleans. Eine Ganzheit gewinnen wir erſt, wenn das letzte Wort im Drama geſprochen und das dramatiſche Geſetz am Helden erfüllt iſt. Zwar giebt es in dieſem großen Bau wie in einem Werk der Architektur ſelbſtredend einzelne größere gegliederte Theile, wie ſie ſich in den Akten oder in den beſonders monumentalen Scenen darſtellen — ſchlechterdings für ſich ſelbſt ſteht aber keiner von dieſen, und alle erhalten ihre Bedeutung erſt in Bezug auf das Ganze: was von der Arie und ihrer Stellung in der Oper gewiß nicht behauptet werden kann. Ich will den Vergleich nicht gar zu ſtreng und peinlich durchführen, denn die Muſik hat, wie genugſam dargethan iſt, ihre eigene lyriſche Seele und ihre eigenen formalen Geſetze, die mit dem Wort und der Handlung in der Oper oder dem Muſikdrama einen Vergleich, ein Bündniß ſchließen müſſen, wobei es ohne gegenſeitige Opferungen nicht abgeht — aber es iſt dem Componiſten, der im Kampf gegen das Überwuchern des rein geſanglichen oder gar nur virtuoſen Elementes den Hauptnachdruck auf das Dramatiſche gelegt ſehen möchte und dorthin vor Allem die Thaten ſeines Genius richtet, vollkommen nachzufühlen, daß er die engen Formen erweitert oder zerbricht, weil er in ihrem Bezirk ſeine Zwecke nicht erreichen und die alten Schäden beſiegen zu können glaubte. Es ſei immer wieder daran erinnert, daß die alten Meiſter auf ihre Art auch in der Arienform den denkbar tiefſten Gefühls- und dramatiſchen Gehalt niedergelegt haben, aber unter den vielerlei Compromiſſen, die in dem Muſikdrama zu ſchließen ſind, und den vielfachen Überrechten, die bald dieſer, bald jener Factor über den andern erringt, iſt es ganz begreiflich, daß auch das rein dramatiſche oder für dramatiſch gehaltene Princip ſich auf Koſten der übrigen Geltung verſchafft hat, und Keiner, der die erſtaunlichen Früchte bewundert, die es unter Wagners Händen gezeitigt hat, der die Revolution wahrgenommen, die es in der ge-

sammten Operncomposition bewirkt hat, wird wünschen, daß es anders gekommen sein möge. Daß Wagner in „Tristan und Isolde", das den Kern seines Wollens und Könnens darlegen sollte, über dem Verweilen bei den „inneren Seelenvorgängen" seiner Gestalten den dramatischen Fortschritt vergessen hat, auf den es ihm bei seinen Reformen doch ankommen mußte, ist nur eine boshafte Schicksalstücke. Das neue Geheimniß der Orchesterbehandlung und der „unendlichen Melodie" hatte ihn so gebannt, daß er sich von ihm nicht zu trennen vermochte und das Übrige aus den Augen verlor. Aber er hätte mit den neu gewonnenen Mitteln auch und gerade eine wahrhaft dramatische, aus den inneren Motiven erzeugte Handlung schaffen können, wie er es in seinen anderen großen Werken bald im Ganzen, bald in großen Scenengruppen gethan — und darauf kommt es doch nur an.

Wenn Wagner nun aber der Ansicht ist, bei seinem symphonischen Verfahren werde die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt, von denen man sich ohne dies Verfahren gar keine Vorstellung machen könne, dann hat er durch seinen „Tristan" diese Behauptung in der glänzendsten Weise erhärtet. Es steckt eine geradezu verblüffende Musikfülle in diesem, dem gewöhnlichen Laienverstand für unmusikalisch oder unmelodisch geltenden Werk. Freilich, wer die alte „Tanzform" in ihrer primitiven Gestalt (nicht in der vollendeten Ausbildung, die sie nach Wagner in der Beethovenschen Symphonie gefunden) für die einzig mögliche „Melodie" hält, deren Werth um so größer ist, je leichter man sie nachträllern könne, der findet in „Tristan und Isolde" seine Rechnung nicht. Von solchen „Melodien", die in einer italienischen Oper die Conversation etwa fünf- oder sechsmal unterbrechen müssen, wenn die Novität durchgeschlagen haben soll, von solchen Melodien im Stil Bellinis, Donizettis, Verdis und ihrer jüngeren und unbekannteren Collegen und Nachfolger, der Herren Petrella, Usiglio und Varenza, findet sich im „Tristan" keine Spur. Selbst von der ordinären Praxis Meyerbeers, die Melodienfrucht unserem Gaumen dadurch besonders schmackhaft zu machen, daß er, bevor sie servirt

wird, uns vis à vis de rien ſetzt, d. h. auf einem einzigen Ton beliebig lange herumhämmert, iſt hier nichts zu merken. Auch das Secco-, auch das phraſenhaft leere Recitativ, das ſich wüſtengleich zwiſchen Oaſe und Oaſe, den eigentlich melodiöſen Muſikſtücken ausbreitet, fehlt hier — was Gluck mehr theoretiſch als praktiſch, was Weber viel kräftiger durch ſein lebensvolles Beiſpiel angebahnt, was in den Meiſterwerken Mozarts und Beethovens, die in der alten Form das denkbar Größte erreichten, ſchon vereinzelt auftritt, das iſt hier durchgeführt: unaufhörlich wälzen die Tonmaſſen ſich weiter, ihr ganzes Gewelle klingt und klingt melodiſch, immer neue muſikaliſche Bildungen ſteigen in ihm auf, bald flüchtig zerſtäubend, bald mit anderen ſich zuſammenſchließend, proteusgleich wechſelnd, anderen verwandt und doch neu — kurz, es iſt ein Erfindungsreichthum, der an's Wunderbare grenzt.

Es läßt ſich begreiflicherweiſe nur mit Andeutungen davon reden; „den vollen Aufſchluß" muß, nach Wagners eigenem Wort, das Kunſtwerk ſelbſt geben, und nur einiger der Hauptmotive, die ſich dem Verſtändniß aufdrängen, mag hier kurz gedacht ſein. In dem Liebesthema, womit das Vorſpiel eingeleitet wird, liegt eine ſehnſüchtige, verſchmachtende Hingabe ausgeſprochen, die kein Wort mit gleicher Macht auszudrücken vermag, wie kein Wort mit gleich unmittelbarer Gewalt für das Wachſen und Schwellen der Liebe, ihren furchtbaren Ausbruch und ihr hoffnungsloſes Erſterben den Widerhall in unſeren Herzen weckt. Und welch' charakteriſtiſche Unterlage giebt das ſeltſam ungefüge, elegiſche Lied des Matroſen der ganzen erſten Scene, der es als Thema untergebreitet iſt! Es iſt in ſeiner melodiſchen Führung mit offenbarer Abſicht ſcheinbar ganz naturaliſtiſch gegeben, als könne der junge Sänger nicht Ton halten. Schon das erſte Fis auf dem Worte „Blick" befremdet, mehr noch das unmittelbar darauf frohgemuth einſetzende F („Oſtwärts ſtreicht das Schiff"), vor Allem aber die Vertauſchung des As mit dem A bei dem Endreim „Wehen" und „blähen":

Sind's deiner Seufzer Wehen,
Die mir die Segel blähen?

Das ist keine Volksweise, so melodisch schwierig singt das Seevolk nicht — das ist nur die Umbildung, die eine einfache Melodie in dem Munde eines unmusikalischen verliebten Jünglings erfahren hat. Und doch ist der ganze naturalistische Effekt nicht mit naturalistischen Mitteln erzielt: denn die anscheinend vom Hundertsten ins Tausendste modulirende Weise läßt sich, wie ich nach kurzem Bedenken mich überzeugt habe, auf eine sehr einfache harmonische Formel zurückführen.

Wie contrastirt die ruhige Freudigkeit der bescheidenen, anmuthigen Brangäne, die, trotzdem sie Isolden wortkarg und bleich, ohne Schlaf, wild-verstört gefunden, doch immer wieder, trotz allen Mitleids für die Herrin, das Gleichgewicht der eigenen Seele findet — wie contrastirt es zu dem fassungslosen, athemversetzenden Weh der armen Isolde! Wie ganz erfüllt von Tristans Ruhm feiert die noch immer arglose Magd „das Wunder aller Reiche, den hochgepriesnen Mann", ohne sich von Isoldens höhnender Fortsetzung ihres Themas beirren und belehren zu lassen, wie liebenswürdig fragt sie auf Isoldens Geheiß, den Stolzen zu ihr zu rufen:

Soll ich ihn bitten
Dich zu grüßen?

und wie scheinruhig, im schönsten melodischen Fluß, entgegnet Tristan am Steuer ihren Fragen. Nur beklemmender wird nach dem übermüthigen, etwas plumpen, ohne Wohllaut instrumentirten Spottlied Kurwenals der Druck in Isoldens Zelt: ihr Befehl, den Todestrank zu brauen, mit dem beängstigenden chromatischen Motiv, mit dem Todesthema, das wir schon bei den Worten:

Tod geweihtes Haupt,
Tod geweihtes Herz

hörten. Nur auf kurze Zeit zertheilen die muthigen Seemannsrufe, die von außen hereindringen, die Schwüle — Tristan kommt, von seinem trotzig-entsagungsvollen Motiv eingeführt, Wort um Wort spitzt den Conflikt nur drohender zu, bis es entschieden ist, die Liebenden das Horn an die Lippen setzen — und nun im Orchester

ſtatt des Todesmotivs das Liebesmotiv erklingt und das ganze ſüße Leid des Vorſpiels wieder vor uns lebendig wird: es iſt in ſceniſcher und muſikaliſcher Beziehung eine Wirkung ohne Gleichen, großartig in dem Schluß des Aktes, der Landung in Cornwall, mit ſeinen Fanfaren und Jubelrufen gegipfelt!

Muſikaliſch faſt noch reicher iſt der zweite Akt: das Vorſpiel mit der unruhigen und doch nicht haſtigen, glücksgewiſſen Cellofigur, in der ſich die Erwartung ſo bezeichnend ausſpricht, bezeichnend wie das Anhalten des Athems und das Lauſchen auf dem Accord ges-a-des-e; der große Zwiegeſang des liebetrunkenen, weltvergeſſenen Paares, die wundervolle Weiſe „O ſink' hernieder, Nacht der Liebe" mit ihrer melodiſchen Abzweigung „Barg im Buſen uns ſich die Sonne", das ganz hingehauchte „Laß mich ſterben" auf Brangänens Warnungsſang, das ſpäter zum Thema für Iſoldens Liebestod gewordene, melodiſch geradezu unverwüſtliche, hundert Keime neuen muſikaliſchen Lebens in ſich bergende „So ſtarben wir, um ungetrennt", um das ſich gegen das Ende der Scene eine der holdeſten melodiſchen Ranken ſchlingt. Und ſo ſchreitet man auch im dritten Akt von einer muſikaliſchen Höhe zur anderen und findet kaum Zeit, der kunſtvollen Verbindungen dieſer Gipfel, der geiſtreichen Verarbeitung der einzelnen Themata zu gedenken, der unabläſſigen Variationen, die ſie erfahren. Wagner hat Recht: aus dieſem großen Getön darf kein einziges Glied iſolirt werden, als Ganzes will es genoſſen, empfunden und verſtanden ſein.

Zur Erklärung iſt nichts weiter hinzuzufügen: daß das muſikaliſche Leben des Werkes und ſeiner Geſtalten höher ſteht als das dramatiſche, ſagt Alles, ſeine Schwäche und Stärke, und beweiſt, wie mächtig das muſikaliſche Verlangen und Vermögen in dem Meiſter war. Aus dem „intimſten Centrum der Welt", aus „den Tiefen der inneren Seelenvorgänge" hat er das Leben dieſer Menſchen entwickelt, wie ein echter, wie ein großer Künſtler, aber über ihrer echt menſchlichen, leidenſchaftlichen, nach Heroenart überleidenſchaftlichen Ausgeſtaltung hat er vergeſſen, ſie beharrlich dramatiſch zu bewegen: den erſten Akt ausgenommen. In Wagners

Schaffen iſt das Werk einzig geblieben, und einzig wird es bleiben, da die Bedingung „im Gewebe der Worte und Verſe bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorzuzeichnen“ wahrſcheinlich nie zum zweiten Male erfüllt wird. Sein Syſtem wollte Wagner, wenn auch nicht mit kalter Reflexion, ſo doch voll von all dem Neuen, dem er ſo eben erſt in ſeinen Reformſchriften Ausdruck gegeben, mit der Schöpfung des „Triſtan“ bekräftigen — und er überflügelte, wie er ſelbſt zugiebt, ſein Syſtem. Zum dramatiſchen Muſter, zum Ideal des Muſikdramas wird und darf das Werk nicht werden, aber es wird durch die Fülle ſeiner muſikaliſchen und pſychologiſchen Offenbarungen, durch die rieſenhafte Größe einiger dramatiſcher Scenen Bewunderung für ſich und ſeinen Bildner erzwingen, der unbekümmert um die Welt, ihr Verſtändniß, Lob und Tadel dies Denkmal ſeiner heiligen Hingabe an ein künſtleriſches Ziel aufſtellte. Es iſt kein vollkommenes Werk, es mißt ſich nicht nach den Regeln der Schule; aber der Geiſt, dem Wagner vertraute, hat ihm auch nie wieder ſo feurige Blitze aus ſeinem göttlichen Auge geſandt, und in das Herz der Welten, in die Geheimniſſe der Liebe blicken wir in „Triſtan und Iſolde“ ſo unmittelbar, wie in keinem der früheren und ſpäteren Werke Wagners.

# Die Meiſterſinger von Nürnberg.

Als im Jahre 1868 der Augenblick nah und näher kam, da Richard Wagners „komiſche Oper“ in München zur erſten Aufführung gelangen ſollte, da gab es in den muſikaliſchen und Theaterkreiſen eine allgemeine Aufregung. Die Preſſe hatte im Voraus viel zu erzählen gewußt, was das neue Werk verdächtigen und lächerlich machen ſollte. Perſönliche Feindſchaft hatte ſich feſt an Wagners Ferſen gekettet. Dem gehetzten Manne, der ohne Widerſacher nicht leben konnte, der ſo manchen durch die Sache, die er in ſeinen Schriften und mit ſeinen Schöpfungen vertrat, manchen auch durch perſönliche Haſt und Schroffheit verletzt und beleidigt hatte, war nach immer erneuten vergeblichen Verſuchen, nach ſeiner Verbannung aus Dresden zur Ruhe zu gelangen, ein plötzlicher Glücksſtern aufgegangen. Das Heil, das er für ſich und ſeine Kunſt in Paris, Zürich, Karlsruhe, Wien vergeblich geſucht, fand er in München. Der junge König berief ihn im Jahre 1864 dorthin und legte durch dieſe Berufung und die uneingeſchränkte Unterſtützung, die er dem Meiſter und ſeinen Werken mit ſchwärmeriſcher Freigebigkeit gewährte, den feſten Grund zu Wagners Volksthümlichkeit. Dieſe unerwartete, verſchwenderiſche Gunſt lenkte begreiflicherweiſe Aller Augen auf den ganz von ſeinen Entwürfen erfüllten und in ihrer Verfolgung rückſichtsloſen Mann; ſeine künſtleriſchen Intereſſen wurden zum Spielball der Parteien, und bald gelang es den geſchäftigen Wühlern, die Wagners Einfluß auf den Monarchen fürchteten, wirklich, ihn aus der königlichen

Nähe zu verdrängen — freilich ohne den Sinn des Fürsten, wie sie gehofft hatten, ganz von ihm und seinem Schaffen abzuwenden. Im Jahre 1868 waren die Minirer schon thätig genug, aber die Neigung des Königs war noch unbeirrt, und als der Abend der ersten Vorstellung der „Meistersinger" herannahte, ließ er den Dichter-Componisten zu sich in die Loge entbieten. Von dort sah und hörte Wagner sein Werk zum ersten Male an sich vorüberziehen. Hans von Bülow saß am Dirigentenpult.

Das stumpfte zwar die Waffen der Feinde ab, aber sie schwiegen und ruhten darum doch nicht. Das Werk sollte unmöglich gemacht werden, und als der Münchener Erfolg schon unantastbar feststand, wimmelten die Tagesblätter von Schnödigkeiten und Albernheiten aller Art, die irgend ein beliebiges Schimpfwort aus der nächtlichen Prügelei in den Gassen Nürnbergs zur Handhabe nahmen, um das ganze Werk zu verspotten und ihm wenigstens an anderen Orten den Eingang zu erschweren. Zudem: gab es nicht wirklich Grund genug zu Zweifeln? Wagner als Componist einer komischen Oper? Eben so gut hätte man von Schiller ein leichtes Lustspiel, von Beethoven eine opera buffa im Stil Rossinis erwarten können. Sein technisches Rüstzeug schien viel zu schwer, um die leichten Pfeile abzuschießen, die man von einer komischen Oper erwartete, seine Leidenschaft viel zu mächtig und grotesk, als daß sie hätte spielen und tändeln können. Und geistreiche Wendungen durfte man auch kaum von ihm erwarten: in seinen theoretischen Schriften kämpft sein hellsichtiges Künstlerauge, das die Gesetze seiner Kunst klar vor Augen sieht, hart mit den Anforderungen, die der Dritte, Uneingeweihte, mit diesem künstlerischen Gesicht nicht Begnadete an die logische Darlegung der von ihm geschauten Gesetze, seiner Theorie, seines Systems stellt; er giebt die tiefsten künstlerischen Aufschlüsse, aber er thut es gleichsam keuchend, mit Übertreibung, und er sagt nicht selten mehr als er sagen will. Zudem ist ihm seine Sache so bitter ernst, daß er kaum je daran denkt zu scherzen, und thut er es einmal, dann ist es entweder ein mißglückter oder ein galliger, verwundender Scherz. Das war der Stoff nicht, aus dem man „komische Opern"

formt. Und doch war die Schöpfung der „Meistersinger von Nürnberg" nicht die Eingebung einer Grille. Ihre poetischen Keime fallen in die Zeit der Entstehung des „Tannhäuser" — also einige Decennien hatte er sich mit ihrem Plane getragen. Sie waren ihm notwendig „wie des Baumes Frucht", sie konnte der „Zufall gaukelnd nicht verwandeln" — das sagten sich die Verständigeren und sie fügten in Gedanken hinzu, daß, wäre die Frucht selbst mißrathen, sie doch jedenfalls „originell" und im höchsten Grade „interessant" sein würde. In der That, das war sie. Zwar der Begriff des Komischen, des Witzes, des Humors ließ sich nicht über Nacht und durch ein einziges Werk umgestalten, und Wagner mußte sich gefallen lassen, mit demselben Maßstab gemessen zu werden, den wir an Mozarts „Figaro", wohl auch an Rossini, Auber und Andere, den wir an die Lustspiele Shakespeares und an Lessings „Minna von Barnhelm" anlegen. Warum auch nicht? Oft fügte er sich dem Maßstab, hie und da blieb er unter ihm zurück, im Ganzen aber reckte er sich über ihn hinaus. Er hatte ein Werk geschaffen, für das zwar die alten aesthetischen Begriffe und Empfindungen taugten und taugen mußten, das aber der Schablone alles dessen, was bisher als komische Oper galt, völlig entwachsen war. Die „Meistersinger" sind ein Werk für sich, und trotz einiger werthvoller Versuche, ihrem Stil nachzugehen (Götz' „Bezähmte Widerspenstige"), sind sie einzig geblieben.

Der Streit, der namentlich seit dem „Lohengrin" über die künstlerische Schaffensweise Wagners und seine Principien entbrannt war, hatte sich seit dem Erscheinen seiner theoretischen Schriften (1849—1852) verschärft, und drohte er einzuschlafen, so lebte er mit Wagners Wiedererscheinen in Deutschland, vollends aber mit seiner Niederlassung in München erbitterter als zuvor wieder auf. Mit „Tristan und Isolde" war es das zweite große Werk, das die Probe seiner Theorien zu bestehen hatte — denn alle früheren sind älter als diese. Die Feinde hofften, er würde sein Leben durch seine That, seine Werke bloßstellen, die Freunde wünschten in den Schöpfungen wiederzufinden, was ihre Bewunderung in seinen Reformschriften gewesen. Fanden sie es? Die symphonische Gestaltung

des Orchesters? die unendliche Melodie? das Drama, dem Wort und Ton, die nichts für sich bedeuten, nur die Zunge lösen, als Mittel für seinen letzten künstlerischen Endzweck? Man war begierig. Einiges fand man zum Vollen erfüllt, Einiges überboten, in Anderem widersprach der Meister seiner Theorie geradezu oder er blieb hinter ihr zurück, und wie bei „Tristan und Isolde", so wurden auch hier hundert Fragen principieller Natur lebendig.

Wie stellt sich z. B. in den „Meistersingern" Wort und Ton zum eigentlichen Drama? Zwar war Richard Wagner diesmal vom Mythos abgewichen, seinem Ideal, das (wie es in seinem berühmten Aufsatz „Zukunftsmusik" heißt) „nur das ewig Verständliche, rein menschliche, aber eben in der unnachahmlichen concreten Form zeigt, welche jedem echten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht" — aber waren die Bedingungen des Musikdramas darum andere geworden? Blieb es nicht immer noch sein Merkzeichen, daß, wie es in demselben vortrefflichen Aufsatze heißt, „der leicht übersichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äußerlichen Erklärung des Vorganges nöthig macht?" daß dagegen nun „der allergrößte Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann?" War es plötzlich nicht mehr die Empfindung, die sich unmittelbar im musikalischen Drama in Wort, Ton und Aktion umsetzt? war, wie es Wagners Ausleger so breit betonen, die Lyrik nicht mehr „Anfang und Ende aller Kunst" und jedenfalls der Musik? Gewiß doch, aber jene reine Geburt aus der Lyrik, der Empfindung können ganze Scenenreihen der Meistersinger für sich nicht nachweisen, und die pantomimengleiche Klarheit des künstlerischen Gesammtbildes, das sich Ohr, Auge und allen Sinnen zugleich widerspruchslos verständlich auch ohne Beihülfe des Textbuches aufdrängt, wie in der wunderbaren Introduktion des „Don Juan", im zweiten Akt des „Fidelio" und fast im ganzen „Tannhäuser", vermißt sich in langen Strecken der Partitur schwer.

Folgt man der Handlung, oder sagen wir dem Gesammtkunstwerk im Einzelnen (wobei von dem Meisterwerk der musikalischen Einleitung zunächst einmal abgesehen sein mag), so giebt sich der

Anfang klar und innig-ergreifend, nicht zum Wenigsten deshalb, weil der Künstler hier zur Pantomime direct gegriffen hat und der Situation nach greifen mußte. Das musikalisch so überaus beredt und reizvoll begleitete stumme Einverständniß und die Geberdensprache der Liebenden während des Gesangs der Gemeinde ist eine classische, aus der Lyrik geborene und ganz zum Dramatischen gewordene Exposition. Gewiß hätte dieselbe Situation, das Zeichen- und Augenspiel eines jungen Paares während der kirchlichen Handlung unter minder reinen Händen frivol werden können — aber wo das Wort versagt, kündet der Ton hier ein so reines, festes, unabweisliches Gefühl, das Gefühl der völligen Zusammengehörigkeit dieser beiden bewegten Gemüther, daß im Gegentheil der heilige Ort sie adelt und wir den Eindruck empfangen, daß die stummen Schwüre, die sie austauschen, von eben diesem Heiligen zugleich ganz erfüllt, ewig und unzerreißbar sind. Auch das nachfolgende halbneckische Spiel des Hin- und Herschickens der Magdalene, Walthers Werbung, Evas schwärmerischer Ausbruch „Euch oder keinen", Davids Hinzutreten, Walthers und Evas Scheiden sind echt musikalische Dramatik, Handlung, die das Gefühl geboren und für die das componirte Wort der richtige Dolmetsch ist. Mit dem nachfolgenden überlangen Gespräch des Ritters mit dem Lehrbuben ist es damit jedoch gänzlich vorbei, und man fragt sich vergebens, wie ein so großer Meister dazu hat kommen können, das empfindungsloseste, unmusikalischeste Zeug zu componiren, das „zur äußerlichen Erklärung des Vorganges", der er doch principiell die Musik abgewandt wissen will, zu allem Überfluß nicht einmal nöthig ist und das für sich, rein auf das Wort hin betrachtet, unerquicklich, durch die Musik erst in seiner ganzen Dürre blosgestellt wird. Gesetzt, es hätte dem Erfinder gut geschienen, uns das mühevolle und doch so fruchtlose und leere Treiben der Meister in aller Deutlichkeit vorzuführen — hätten dazu an dieser Stelle nicht einige wenige Züge ausgereicht, zumal wir hernach, am Schluß des ersten Aktes, davon ein sichtbares, erschöpfendes Bild erhalten, das durch seine dramatische Vorführung naturgemäß viel eindringlicher wirkt als es die Beschreibung des David

zu thun vermag? Es sei nur kurz wieder in Erinnerung gebracht, was uns der geschwätzige Zögling des Hans Sachs zu hören Alles zumuthet.

Der Meister Tön' und Weisen,
Gar viel an Nam' und Zahl,
Die starken und die leisen,
Wer die wüßte zumal!
Der „kurze", „lang'" und „überlang'" Ton,
Die „Schreibpapier-", „Schwarz-Dinten-" Weis',
Der „rothe", „blau'" und „grüne" Ton,
Die „Hageblüh'-", „Stohhalm-", „Fengel-" Weis',
Der „zarte", der „süße", der „Rosen-" Ton,
Der „kurzen Liebe", der „vergessne„ Ton;
Die „Rosmarin-", „Gelbveiglein-" Weis',
Die „Regenbogen-", die „Nachtigal-" Weis';
Die „englische Zinn-", die „Zimmtröhren-" Weis',
„Frisch' Pomeranzen-", „grün Lindenblüh'-", Weis',
Die „Frösch-", die „Kälber-", die „Stieglitz-" Weis',
Die „abgeschiedene Vielfraß-" Weis',
Der „Lerchen-", der „Schnecken-", der „Beller-" Ton
Die „Melissenblümlein-", die „Meiran-" Weis',
„Gelblöwenhaut-", „treu Pelikan-" Weis',
Die „buttglänzende Draht-" Weis' . . ."

Und damit ist des öden Aufzählens, an dessen unmusikalischer Langenweile auch das geistreichste Détail der Composition nichts ändert, noch nicht einmal genug!

Und wäre dies nur noch das einzige Beispiel aus dem ersten Akt! Aber in anderer Weise wird der nämliche Fehler bald wieder begangen. Denn nach der prächtigen Einführung der Meistersinger, in der besonders Beckmesser sogleich in unwiderstehlicher Weise gekennzeichnet wird, nach dem köstlichen amtlichen Aufruf des Kothner und der großen Anrede des Pogner, durch deren gelegentlich reichlich trockene Ausführungen doch immer wieder die Johannisluft weht, die Festsonne strahlt, die bunten Fahnen flattern und das Volksgewühl rauscht (wer widerstände dem unerschöpflichen Reiz ihres Hauptthemas?), folgt ein pro et contra über die von dem ehrenwerthen Meister gestellten Bedingungen, das vom musikalischen

Heil wiederum weit entfernt iſt, trotz Hans Sachſens Betheiligung daran und ſeiner ſchönen Mahnung:

Doch einmal im Jahr fänd' ich's weiſe,
Daß man die Regeln ſelbſt probir',
Ob in der Gewohnheit trägem Gleiſe
Ihr Kraft und Leben ſich nicht verlier —

und man athmet befreit auf, wenn mit dem jungen Walther die Muſik ſelbſt wieder mit all ihrer Inbrunſt, ihrer Gefühlstiefe und Klangſchönheit ihre Stimme erhebt, um von nun an trotz der Tücken Beckmeſſers, trotz des Kopfſchüttelns der Zünftigen ihr Panier nicht wieder zu ſenken. Man möge nicht einwenden, daß es ja eben im Stoff begründet liege, mit dem trockenen breitſpurigen Regelgeſang die wahre, ſchöne und freie Kunſt zu contraſtiren, und daß man ſich jene dürren Strecken darum, eben um dieſen Gegenſatz ſinnfällig zu machen, gefallen laſſen müſſe. Mit Nichten! Es iſt Sache des großen Meiſters, das Langweilige doch nicht langweilig, das Trockene ſelbſt noch flüſſig, das Unmuſikaliſche, ſobald er es humorvoll zum Gegenſtand ſeines Spottes macht, in muſikaliſch-komiſchen Formen zu geſtalten, und es giebt in dieſer Beziehung nichts Schlagenderes als Kothners verſchnörkelte Erklärung der Tabulatur und Beckmeſſers Werbelied. Das ſind die wahren, muſikaliſch mit unvergleichlichem Humor behandelten Contraſte zu der Sangesfülle des jungen Edlen von Gottes Gnaden — nicht das theoretiſche Gewäſch, für welches der Muſik alle Organe fehlen, das eben nur langweilig und in dem Muſik*drama* mit ſeiner das Gemüth nicht treffenden, in Handlung ſich nicht umſetzenden Leere gerade ſo wenig am Platze iſt, wie Davids Geplapper von den Tönen und Weiſen der Meiſtergilde. Es iſt denn auch gar nicht zu verkennen, daß die Geſammtwirkung des erſten Aktes unter dieſen Gebrechen ſchwer leidet. Das natürliche Gefühl fühlt ſich zwar auch durch die übermäßig aufgewandten orcheſtralen Mittel befremdet und wundert ſich, daß der Kampf um die harmloſen Singregeln toſt, als würde eine Völkerſchlacht geſchlagen: aber dieſes Übermaß hindert doch den Genuß nicht, wie die Wanderung durch jene Steppen.

Das ändert sich nun Alles, sobald man zum zweiten Akt gelangt. Schon aus der Scenerie scheint hier die Musik zu quellen. Aus dem sinkenden Tag, um die Giebel der traulichen Bürgerhäuser, aus den Dolden des Fliederbaumes weht ihr Odem und in der Schwüle der Johannisnacht scheint die Festfreude vorahnend und -jubelnd die Augen zu schließen, um am anderen Morgen frisch und wangenroth zu erwachen und das, wovon ihr Herz voll ist, in die Lüfte zu jauchzen. Träumerische, verhaltene Seligkeit ist seine Grundstimmung und jede seiner Phasen geht in dieser Grundstimmung auf. Die Sinne dämmern, kein Entschluß, kein Gefühl kommt zu vollem Bewußtsein, und wenn Beckmessers Ständchen erklingt, Sachs sein lärmendes Lied dazu singt, die Bürger mit ihren Frauen an Fenster und Thüren erscheinen und ein Getümmel ohne Gleichen entsteht, das bei dem Ruf des Nachtwächterhornes plötzlich in Nichts zerstiebt, da glaubt man vollends, einem Koboldtreiben beigewohnt zu haben. Das ist auch Walthers und Evas Gefühl, die in ihrem Versteck unter der Linde dem wunderlichen Handel gezwungen zuschauen müssen:

Walther.

Welch' toller Spuk! Mich dünkt's ein Traum:
Den Singstuhl, scheints, verließ ich kaum.

Eva.

Die Schläf' umwebt's mir wie ein Wahn:
Ob's Heil, ob Unheil, was ich ahn'?

Selbst dem Nachtwächter graut, als er nach dem Höllenlärm die Scene leer findet, und mit bebender Stimme singt er seinen Warnungsruf:

Bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,
Daß kein böser Geist eu'r Seel' berück.

Auch um die klarsten Köpfe legt die Johannisnacht ihr betäubendes Band. Auch der kluge, würdige Pogner weiß sich mit seinen Gedanken und Plänen nicht ein noch aus:

Nicht doch! — Was denn? — Ei! werd' ich dumm?
— — — — — — — — — — — — — — —
Hm! Was geht mir im Kopf doch 'rum?,

und ganz erfüllt von dem, was er erlebt, gehört und jetzt selig und beklemmt empfindet, singt der gute, herrliche Hans in die Nacht hinaus:

Wie duftet doch der Flieder
So mild, so stark und voll!
Mir löst er weich die Glieder,
Will, daß ich was sagen soll. —
Was gilt's, was ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann! —

In diesem Akt hat Richard Wagner in Wahrheit Alles aus dem innersten Centrum des Empfindens heraus geschaffen und bei der Darlegung der inneren Motive durfte er hier darum mit Recht in aller Behaglichkeit verweilen, weil jedes dieser Motive componibel ist und sich in ein äußeres Geschehniß von selbst umsetzt. Es könnte zwar nicht schaden, daß das Wenige, was darin zur äußeren Handlung gehört, noch um etwas deutlicher, dem unmittelbaren Verständniß förderlicher betont wäre: der Fluchtplan des Liebespaares, die Verwechslung Evas mit Magdalenen, Davids Eifersucht und Intervention, die Lösung der Verwirrung durch Hans Sachs (Dinge, die ähnlich wie in „Tristan und Isolde" im Vergleich zu der voll sich ausathmenden Lyrik zu nebensächlich und scenisch unverständlich behandelt sind) — aber was bedeutet diese geringfügige Schwäche gegen die süße Zwiesprach Evas mit Meister Sachs, gegen die Begegnung der Liebenden und die ganz einzige Scene, in der Beckmesser sein Lied singt, Sachs mit dem Schusterhammer Merkerdienste verrichtet und, indem er an dem widrigen Kerl sein Müthchen kühlt, zugleich das Pärchen unter der Linde in Schach hält und über der heißblütigen Jugend besonnen als Vorsehung wacht? Trotz der erheblichen Dauer ist hierin doch nichts zu lang, denn einmal haben die inneren Motive sich in diesem Vorgang selbst ein scenisches Bild von höchster Prägnanz geschaffen, dann aber tritt

ein wirkliches Verweilen, das dem Wesen des Dramatischen zuwiderliefe, niemals ein, denn wenn auch ganz ruhig und so langsam wie ein Stundenweiser vorrückt, schiebt sich doch die Handlung von Auftritt zu Auftritt vorwärts: still und bewegt, ein großes Muster breiter, echter musikalischer Dramatik.

Nicht ganz so rund und glatt gehen Wort, Ton und Handlung im dritten Akt auf, in dem dafür — die Wagnerianer mögen sagen, was sie wollen — die absolute Musik wieder in ihre glorreichen Rechte tritt. Das liebenswürdige Intermezzo mit dem Lehrbuben, das uns Sachsens Gemüth in aller Mildigkeit zeigt, der Monolog, der im Grunde auch ein Intermezzo ist und dessen bedingungslose Bewunderung ich nicht zu theilen vermag, füllen seine ersten Stadien für mein Gefühl zu breit. Erst mit Walthers Eintritt wird das Hauptthema wieder mit vollen Glockentönen angeschlagen, und es giebt nichts Schöneres, als das Entstehen der Morgentraumdeutweise unter des gerührten Meisters Führung, der dem Jüngling so eben noch in den wundervollsten und treffendsten Worten den Unterschied eines „schönen Liedes" und eines „Meisterliedes" vor die Seele gerückt. Ja wohl, der ist der Meister, der sich losgelöst hat von dem Zwang der Zeit, der auch im Winter noch von Lenz und Liebe zu singen vermag! Und wie nun Beckmesser in einer allzu grotesken Scene (von der noch zu reden ist) das Lied genommen, Eva zu dem alten Freund und Meister kommt und mit des Geliebten Nahen plötzlich die ganze Fülle der Güte und Liebe begreift, die über sie und ihr Glück gewacht, wie sie in süßen Thränen an Sachsens Brust sinkt, David und Lene hinzutreten und die fünf Stimmen sich in dem wundervollsten Gesang zusammenfinden — wo findet sich eine Steigerung von solcher Macht und Innigkeit? wessen Herz schwelgte nicht trunken mit in diesem Einklang der Seelen? Dies Quintett und seine immer wieder wahrnehmbare erstaunliche Wirkung auf das Publikum (weitaus die stärkste in den „Meistersingern") ist aber auch nur ein Beweis dafür, daß kein „System" haltbar ist, das auf das fabelhafte Ausdrucksmittel, das die Musik vor allen anderen Künsten voraus hat, den Zwie- und Mehrgesang, verzichten

zu können glaubt. Das Wesen der Musik ist der Zusammenklang und ihr Triumph, das Getrennte, das seine eigenen Bahnen wandelt, doch harmonisch zu verknüpfen und unter ein Gesetz der Schönheit zu zwingen. Es wäre ein ganz ordinärer, mißverständlicher Realismus, zu sagen, der Ensemblegesang sei darum widersinnig, weil die Menschen der Wirklichkeit gleichfalls weder zusammensängen noch -sprächen — ein Unsinn, auf den zu erwidern sich nicht einmal verlohnt und der nicht einmal die volle Wahrheit spricht. Freilich im gewöhnlichen Leben drücken die Menschen ihre Empfindungen nicht in Duetten oder Terzetten aus — sie singen eben überhaupt nicht; aber ein Zusammensprechen kommt oft genug in erregten Augenblicken, bei Tafel- und Volksfestfreuden vor — aber auch darauf kommt es natürlich nicht an. Wie in jeder Kunst ist auch in der Musik der Ton nur das Medium zur Loslösung und Darstellung der inneren Empfindung, und so gewiß die Menschen nebeneinander gleichzeitig von verschiedenen oder correspondirenden Empfindungen bewegt werden, so gewiß hat die Musik das Recht, mit ihren eigentlichsten Mitteln diesen Empfindungen gleichzeitig Leben zu verleihen. Das wirkliche Leben, die dürre Prosa sind keine Kunst — und vor ihnen bestände weder Vers noch Monolog, weder die Venus von Melos noch die Madonna des heiligen Sixtus. Nicht mit den alltäglichen Äußerungen des Lebens — mit dem inneren Leben hat es die Kunst zu thun, und dies kann sich naturgemäß nur mit den ihr eigenen Organen verstofflichen. Das Quintett der Meistersinger, unfraglich ein Bruch mit Wagners strengem System, das sich in „Tristan und Isolde" am Restlosesten ausspricht, ist darum nicht etwa nur eine Concession an den musikalischen eingewurzelten oder herrschenden Geschmack, nein, es ist die Anerkennung des Wesens der Musik selbst und damit die beste Widerlegung jener theoretischen Grille, daß nur der Einzelgesang dramatische Berechtigung habe. Übrigens auch eine Concession verdankt das Publikum diesem Quintett: um seines mächtigen Eindrucks willen, der sich in fanatischen Beifallsspenden Luft zu machen pflegt, bleiben Sachsens Worte, die sich ihm, nachdem es verklungen ist, anschließen:

Jetzt All' am Fleck! Den Vater grüß'!
Auf, nach der Wies' schnell auf die Füß'!
Nun, Junker, kommt! habt frohen Muth!
David, Geſell! Schließ den Laden gut —

auf den deutſchen Theatern (ſoviel ich weiß, auf allen) regelmäßig fort.

Dieſe Huldigung an die Muſik ſetzt das köſtliche Finale in ſeiner durch die Sache gegebenen Pflege der Lied- und Tanzform fort. Alles ſtrotzt von Luſt und Leben, Alles ſingt und klingt, und über alles Sagen herrlich iſt der Augenblick, da das Volk, von einem Gefühl blitzartig ergriffen, ſeinem theuren Sachs ſein eigen Lied entgegenſingt: „Wach' auf, es nahet gen den Tag!" Und was wäre über den Ausgang noch zu ſagen, über dieſe tongetränkte Handlung, Beckmeſſers Fiasco, Walthers Sieg? Ein großer melodiſcher Strom brauſt in dieſer Menge, und wenn ſich ja hie und da wieder eine Erinnerung an die doctrinären Partien des erſten Aktes finden ſollte — er ſchwemmt ſie mit ſich fort und entläßt die Seele mit dem Jubel des Marſches beglückt und erhoben. Nie iſt das deutſche Bürgertreiben durch Wort und Ton ſchöner verklärt, nie die Kunſt ſo tief und innig in die Röhren ſeines Lebens geleitet und mit ihm zu einem neidwürdigen Ideal verbunden, das an die goldenſten Tage des alten Hellas erinnert.

Es geht allein aus der Mittheilung des Inhalts der „Meiſterſinger" ſchon hervor, wo ihre Stärke und der eigentliche Sitz ihres Lebens zu finden iſt. Schließlich iſt es doch wieder das überquellende Herz und der farbige Glanz der Phantaſie, ſchließlich iſt es doch wieder die Romantik und die Poeſie des Seins, für die Wagner ſeine echteſten und urſprünglichſten Töne findet. Zu der Komik verhält er ſich dagegen ganz eigen und nicht immer freundſchaftlich. Dem Humor zwar, deſſen Weſen es iſt, über die ernſten Abgründe des Lebens, über die Untiefen im Herzen die Brücke zu ſchlagen, dieſem im Grunde ſo ernſten und doch ſo milden Geſellen, der die Gegenſätze verſöhnt und unter Thränen lächelt, iſt er nicht fremd. Der ganze Sachs mit ſeinem proſaiſchen Handwerk und ſeiner

Poeterei zugleich, mit ſeiner ſpießbürgerlichen Meiſterſingerei und ſeinem ſehnſüchtigen Drange, ſich aus der engen Puppenhülle zu befreien, dichteriſch mehr zu ſagen, als ihm das alte Regelgleis geſtattet, dieſer Graubart mit ſeiner jugendlichen, beſcheiden unterdrückten Neigung zu dem reinen Mädchenbilde — er iſt ganz vom wärmſten, gemüthvollſten Humor durchſtrömt. Die ruhig-überlegene Art, mit der er den Stadtſchreiber neckt, den Junker belehrt, auf Evas Schuhnoth eingeht und, als ſie den Retter bereits gewahrt und ſeine ganze väterliche Güte erkannt hat, noch ſagt:

Immer Schuſtern! Das iſt nun mein Loos;
Des Nachts, des Tags — komm' nicht davon los!
Kind, hör zu! Ich hab's überdacht,
Was meinem Schuſtern ein Ende macht:
Am Beſten, ich werbe doch noch um dich,
Da gewänn ich doch was als Poet für mich! —
Du hörſt nicht darauf? So ſprich doch jetzt!
Haſt mir's ja ſelbſt in den Kopf geſetzt? —
Schon gut! Ich merk'! Mach deinen Schuh! . . .
Säng' mir nur wenigſtens Einer dazu!
Hörte heut' gar ein ſchönes Lied: —
Wenn dazu ein dritter Vers gerieth —

worauf denn Walther mit ſeinem Geſang einſetzt: das iſt ein ebenſo herzerfreuender- und rührender Ausfluß echten Humors, wie die Antwort des vortrefflichen Mannes auf Evas Worte, daß ſie nur ihn gewählt haben würde, wenn ſie anders eine Wahl gehabt hätte, daß aber die Liebe ſie erkoren:

Mein Kind:
Von Triſtan und Iſolde
Kenn' ich ein traurig Stück.
Hans Sachs war klug und wollte
Nichts von Herrn Markes Glück. —
Es war Zeit, daß ich den Rechten erkannt:
Wär ſonſt am Ende doch hineingerannt!

In dieſer Beziehung alſo fehlt nichts. Und auch mit der groteskkomiſchen Verzerrung des Ernſthaften, mit der Parodie hat Wagner

eine gewisse Fühlung, wie der „Ring des Nibelungen", wie Mime, die Riesen und der Wurm Fafner bestätigen. Das ist nicht auffallend, denn gerade mit dem größten Ernst und der furchtbarsten Tragik berührt sich die Parodie nahe, die eben ihre Ironie, die tragische Form in der Übertreibung ohne tragischen Inhalt ist. Man findet denn auch sehr häufig vortreffliche Schauspieler, Tragöden von Gottes Gnaden, die zwar in den mittleren Regionen des Komischen nicht zu Hause, aber meisterliche Caricaturisten und Parodisten sind. Und das ist gut, denn in dieser Überzeichung der tragischen Linie, in dieser Persiflirung des Rüstzeugs, der Form ihrer Kunst finden sie zugleich den sicheren Anker, der sie an den Grund der Wirklichkeit, der Wahrhaftigkeit der Natur schließt. Schauspieler ohne diese Fähigkeit verlieren sich, weil ihnen das Gegengewicht fehlt, gar zu leicht in den blauen Dunst der Phrase, und den Dramatikern höchsten Stils, wie Halm (Münch-Bellinghausen) ergeht es ähnlich. Daß Wagner dies Gegengewicht besaß, hat er in den Meistersingern bewiesen. Seine Stärke entspricht dem Idealismus seiner ernsthaften Gestalten. Beckmesser, der in das tollste Geschnörkel seine verliebten Seufzer kleidet, Beckmesser, der in diese verrückte und verrenkte Form sogar den jugendlich-gährenden Inhalt der Morgentraumdeutweise gießen möchte (der sich beim Wettsingen in seinem Munde denn auch zum gräulichsten Unsinn umgestaltet), ist von zwingender parodistischer Wirkung, und bedauerlich ist nur, daß diese komische Form in der Pantomime in Sachsens Zimmer so weit verzerrt ist, daß sie zerspringt. Daß Beckmesser die Erlebnisse der Johannisnacht, deren Spuren er an seinem Körper trägt, nochmals durchlebt, ist ganz wohl begreiflich — Sachs hat es soeben auch gethan — und es hätte nicht das geringste Bedenken, wenn er dieser schmerzhaften Erinnerung im *Gesang* Ausdruck gäbe. In Worte setzt sich nun einmal, auch wenn wir schweigen, jeder Gedanke bei uns um: es sind *ungesprochene* Worte, aber doch *Worte* — und diese im Monolog aus dem Dunkel der Seele an das Licht zu führen, sie zu ordnen und ihnen Form und Gestalt zu leihen, das ist ja eben das Werk des Künstlers. Aber eine Pantomime, eine so

durchgeführte, vollkommen wortlose Pantomime giebt dem Beckmesser den Anschein eines Irren. Zwar heißt es im Buch ziemlich einfach: „Er hinkt, streicht und reckt sich; zuckt wieder zusammen: er sucht einen Schemel, setzt sich; springt aber sogleich wieder auf und streicht sich die Glieder von Neuem. Verzweiflungsvoll sinnend geht er dann umher. Dann bleibt er stehen, lugt durch das Fenster nach dem Hause hinüber, macht Geberden der Wuth, schlägt sich wieder vor den Kopf" — aber wenn man diese Dinge in Musik umsetzt, dehnen sie sich dreifach, und schließlich sagt die Musik bei Wagner noch unendlich viel mehr als die simple Regieanweisung. Der ganze Wirrwarr der Nacht tost noch einmal durch das Orchester, alle Prügel fallen noch einmal auf Herrn Beckmessers Rücken, der arme Mißhandelte ächzt und stöhnt unter ihnen — und Alles dies mit dramatischer Lebendigkeit und doch wortlos auf der Bühne dargestellt zu sehen, das ist des Guten zu viel. Es ist ein tolles Gewirbel, eine Scene aus dem Narrenhaus, deren Unfug man oft ohne Grund den Darstellern Schuld giebt, die doch nichts weiter thun können, als den Absichten Wagners zu folgen. Befände man sich im Ballet, dann wäre Alles begreiflich — denn da in ihm das Wort principiell ausgeschlossen ist, ist die Pantomime die einzige Vermittlerin der Empfindung. In einem Musikdrama aber befremdet uns die unerwartete und isolirt bleibende Anwendung dieses Mittels, das keineswegs dazu dient, die Charakteristik des Merkers zu vervollständigen. Wohl ist die „Pantomime", richtig verstanden, die Probe der Vortrefflichkeit eines musik-dramatischen Stoffes — am „Tannhäuser" wurde der Beweis dafür erbracht — wenn aber Don Juan dem Leporello den Inhalt der Champagner-Arie plötzlich pantomimisch zu verstehen geben, Elvira pantomimisch den Himmel um Rache anflehen wollte, dann würden wir glauben, entweder Taubstumme oder Besessene vor uns zu haben. Jene Scene des Beckmesser ist also ein Mißgriff; mir wenigstens erscheint sie, ohne alle theoretische Voreingenommenheit, bei jedem neuen Hören der „Meistersinger" so, und weder der Enthusiasmus derer, die Alles anstaunen, was Wagner geschrieben, noch die Dis-

cretion der Darsteller hat meinen Eindruck je zu ändern oder abzuschwächen vermocht.

Diese eine Übertreibung erklärt sich aber wohl zur Genüge aus Wagners Ungewohntheit, sich auf dem Boden des Komischen zu bewegen, und sie hindert den Genuß an der eindringlichen, köstlichen Parodie aller übrigen Beckmesser-Scenen nicht, denen sich die bereits erwähnte Erklärung Kothners und des Nachtwächters tragikomisches Entsetzen gleichwerthig anschließen. Ohne Berechnung, ohne verstimmende Absicht wirken sie durch den parodistischen Contrast unwiderstehlich.

Damit wäre Wagners komisches Vermögen aber auch erschöpft. Er besitzt weder die närrische Lustigkeit der italienischen Maskenkomödie und -Oper, mit der uns Rossini im „Barbier von Sevilla" ein classisches Beispiel gegeben, noch den Geist Aubers; an Lortzing, der im Übrigen natürlich nicht mit ihm zu vergleichen ist, erinnert er zwar in der Grundfarbe seines gemüthlichen Humors, aber jener ist harmloser, weniger zwangvoll und besitzt eine naivere Freude an der komischen Situation. Es soll damit kein Vorwurf ausgesprochen, sondern nur das Feld der Wagnerschen Komödie genauer abgegrenzt werden. Daß er uns nur dies eine komische Werk, das gewissermaßen ein notwendiges Glied in der Kette seiner deutschen Stoffe und das natürliche Gegenspiel zum „Tannhäuser" war, beschеert, ist überdies der beste Beweis, daß es ihn auf dies Gebiet nicht lockte, und man wird nicht glauben wollen, daß er, dessen Leben nach menschlichem Maß vollendet war, mit ungehobenen komischen Schätzen im Busen dahingegangen ist. Daß er weder über Rossinis noch Aubers Töne verfügte, begreift sich. Für Beide war er zu sehr Deutscher, zu schwer und ernst. Man muß Italiener sein, um den „Barbier von Sevilla" oder die „Diebische Elster" ganz zu genießen, Franzose, um von dem Esprit des „Carlo Broschi" und der „Krondiamanten" ganz getroffen zu werden, und außer Mozart, der den Stil der Maskenoper in »Cosi fan tutte« gepflegt und im „Figaro" classisch gehoben und menschlich verklärt hat, giebt es keinen einzigen Deutschen, der dem italienischen Musikgenius vollkommen nachem-

pfunden hätte. Es gehört ein ſorgloſes, wechſel- und farbenfrohes, leichtſinniges Gemüth dazu, um ſeine Buffonerien ganz zu begreifen, und ohne den Carneval ſind ſie im Grunde unverſtändlich. Daß Roſſini beiſpielsweiſe daneben noch eine ganz leidliche Charakteriſirungsgabe beſaß, darf man zugeſtehen, aber daß es das Weſen der opera buffa iſt, die Menſchen eben nicht ernſthaft, ſondern in Faſchingscoſtümen zu zeichnen und ſie alle nach einem beſtimmten Schema ausgelaſſen übermüthig plappern zu laſſen, das lehren uns die Bartolo bei Mozart und Roſſini, das lehren uns die älteren und jüngeren Maeſtri, Cimaroſa und Fioravanti dort, Petrella und Uſiglio hier. Auch bei den Franzoſen, denen das Libretto mehr gilt als irgend einem anderen Volk, iſt es mehr eine beſtimmte Form des Komiſchen, der Witz, die geiſtreiche Pointe, die Pikanterie, als die Zeichnung, die den Erfolg erringt, und den flüſſigen Auberſchen Champagner genießt man, ob ihn nun die Angela des „Schwarzen Domino“ oder Madame Henriette in „Maurer und Schloſſer“ credenzt. Es iſt immer derſelbe und er ſchmeckt immer gleich. Daneben läuft auch wohl einmal eine muſikaliſch charakteriſtiſch geſtaltete Figur wie der Engländer des „Fra Diavolo“, in deſſen Couplet wie im Terzett „Liebe Frau laß uns ſchlafen gehen“ Albions Phlegma, ja ſelbſt ſein Idiom ſehr drollig wiedergegeben ſind — aber es ſind Ausnahmen. Aubers ſentimentale Liebhaber ſingen ſtets à la Lorenzo, ſeine Schelmen und Schelminnen ſämmtlich à la Fra Diavolo oder Zerline, und ſeine Finales unterhalten uns alleſammt durch irgend eine geiſtreiche oder verfängliche Verwicklung.

Dergleichen iſt nun Wagners Sache gar nicht. In ſeinem Leben finden ſich einige wunderliche Dinge, die dem ſtrengen ſittlichen Gefühl zu ſchaffen machen — aber eine gewaltige Leidenſchaft hat ihn über die Klüfte hinweggetragen, und zur Frivolität beſitzt er glücklicherweiſe auch nicht den leiſeſten Anſatz. Aber auch der Witz fehlt ihm. Er hat bisweilen einen Verſuch dazu gemacht, aber einige Ausſprüche, Albumworte u. dgl., die in die Öffentlichkeit drangen, gehörten faſt durchweg der niedrigſten Art des Witzes, dem Wortwitz an, und ſie waren als ſolche ſchwach und gezwungen.

Auch der Saft, mit dem er die Klinge gesalbt, die seine Gegner treffen und verwunden soll, ist kein süßes und unschädliches Gift: es brennt und verderbt das Blut, es ist mit bitterster Galle gemischt. Er ist zu wenig vom Verstande beherrscht, um mit dem Verstande auch noch ein lustiges Spiel treiben zu können. Unterfängt er sich dessen, dann wird er verletzend oder matt — und Proben letzter Art geben die „Meistersinger" und der „Ring des Nibelungen" genug; in beiden finden sich Selbstverständlichkeiten und Plattheiten mit Nachdruck und Behagen vorgebracht: wir sollen sie für Witzpfeile halten und es sind doch nur stumpfe Bolzen. Hätte er aber mit dem guten deutschen Lortzing, von dessen geschickten Opernbüchern man nicht gering denken sollte, den sicheren Blick für die komische Charakteristik gemein gehabt, er hätte auch diejenigen komischen Gestalten, die nicht parodistisch zu übertreiben waren, schärfer und lebensvoller umrissen: David und Lene. Hier aber versagt Wagner großentheils, und daß er in Bezug auf die Ökonomie der Handlung von Lortzing hätte lernen können, das verräth er uns im ersten Akt der „Meistersinger." Der Mann, der die trefflichen Finales des „Czar und Zimmermann" (2. Akt), der „Beiden Schützen" und des „Wildschütz" geschrieben, der die parodistischen Figuren des Bürgermeisters und des Baculus, den gar nicht carikirten und doch so liebenswürdig komischen Peter Iwanoff, den Kellermeister und den Schildknappen der Undine geschaffen, würde ihn vor des Ritters Gespräch mit dem langweilig-schwatzhaften David gewarnt haben. Es ist zwar eine kleine Kunst, die Lortzings neben der riesenhaften Richard Wagners, ein Zwerg neben dem Giganten: aber ihre Proportionen sind richtig. Es ist etwas von der behaglichen Komik der „Fliegenden Blätter" und der Parodie des genialen Philistertödters Wilhelm Busch darin, und wie es dem Grafen Egmont nach Vansens Meinung nützlich sein würde, wenn er statt seines Heldenmuthes Jetters Schneiderader im Leibe hätte, so hätte es Wagner nicht geschadet, wenn sein Genie sich von dem Ordnungssinn eines Lortzing und dessen hübschem, rechtschaffenem Gefühl für das Komische die Wege hätte weisen lassen. Ich will zwar den guten David keineswegs ganz verwerfen:

sein Probelied ist ein kleines Meisterstück, und sein schwärmerischer Ausruf „O Magdalene!“ ist so komisch wie Alles, was er im Hinblick auf diese alternde Schöne sagt, thut und unterläßt. Aber diese Züge gehören doch schon wieder der Parodie an, wie das ganze Verhältniß der Beiden. Denn Magdalene ist Eva's Amme und David ist Sachsens Lehrbube und Beide werden durch den Unterschied von Davids Lebensjahren im Alter von einander getrennt sein. Dem liegt nun wohl die richtige Beobachtung zu Grunde, daß die grüne Jugend für das reifere Alter zu schwärmen liebt, aber die Gegensätze sind hier zu groß, um ästhetisch anzumuthen, und vor Allem ist ein Lehrjunge, auch wenn er vor dem Gesellenschlag steht, für eine ernsthafte Verliebung und Verlobung zu jung. Es ist eben die parodistische Übertreibung einer an sich glaubhaften und beglaubigten psychologischen Thatsache.

Das Beste giebt Wagner eben doch, wenn er zu keiner Parodie zu greifen und sich zu keinem Witz zu zwingen braucht, in der reinen Verkörperung des Ideals. Daß sich ihm auch in den „Meistersingern“ dies Ideal in der Liebe darstellt, versteht sich von selbst. Auch ist es wieder die bräutliche Liebe, die Liebe zwischen Mann und Weib im Vorhof sehnsüchtigen Verlangens, sinnlich gefärbt wie immer, aber doch auch keusch gedämpft. Viel Schattirungen stehen dem Meister hier nicht zu Gebote. Auch in den „Meistersingern“ ist ihm die Liebe der „heilge Götterstrahl“,

> Der in die Seele schlägt und trifft und zündet,
> Wenn sich Verwandtes zum Verwandten findet —
> Da ist kein Widerstand und keine Wahl;

blitzartig wie in „Romeo und Julia“ entflammt sie die Herzen, und das Einverständniß der magischen „langen Blicke“ ist es auch diesmal, das sie zusammenknüpft. Es liegt in der Wiederkehr dieses Mittels und in dem verwandten Charakter dieser, nur im Grad der Leidenschaft abgestuften Liebe unleugbar eine gewisse Einseitigkeit, und blickt man auf der Gestalten Fülle in Mozarts „Don Juan“, dem „Figaro“ und der „Zauberflöte“, dann gewahrt man dort allein schon in der Liebe der Geschlechter einen überraschenden Reichthum

Auch der Saft, mit dem er die Klinge gesalbt, die seine Gegner treffen und verwunden soll, ist kein süßes und unschädliches Gift: es brennt und verderbt das Blut, es ist mit bitterster Galle gemischt. Er ist zu wenig vom Verstande beherrscht, um mit dem Verstande auch noch ein lustiges Spiel treiben zu können. Unterfängt er sich dessen, dann wird er verletzend oder matt — und Proben letzter Art geben die „Meistersinger" und der „Ring des Nibelungen" genug; in beiden finden sich Selbstverständlichkeiten und Plattheiten mit Nachdruck und Behagen vorgebracht: wir sollen sie für Witzpfeile halten und es sind doch nur stumpfe Bolzen. Hätte er aber mit dem guten deutschen Lortzing, von dessen geschickten Opernbüchern man nicht gering denken sollte, den sicheren Blick für die komische Charakteristik gemein gehabt, er hätte auch diejenigen komischen Gestalten, die nicht parodistisch zu übertreiben waren, schärfer und lebensvoller umrissen: David und Lene. Hier aber versagt Wagner großentheils, und daß er in Bezug auf die Ökonomie der Handlung von Lortzing hätte lernen können, das verräth er uns im ersten Akt der „Meistersinger." Der Mann, der die trefflichen Finales des „Czar und Zimmermann" (2. Akt), der „Beiden Schützen" und des „Wildschütz" geschrieben, der die parodistischen Figuren des Bürgermeisters und des Baculus, den gar nicht carikirten und doch so liebenswürdig komischen Peter Iwanoff, den Kellermeister und den Schildknappen der Undine geschaffen, würde ihn vor des Ritters Gespräch mit dem langweilig-schwatzhaften David gewarnt haben. Es ist zwar eine kleine Kunst, die Lortzings neben der riesenhaften Richard Wagners, ein Zwerg neben dem Giganten: aber ihre Proportionen sind richtig. Es ist etwas von der behaglichen Komik der „Fliegenden Blätter" und der Parodie des genialen Philistertödters Wilhelm Busch darin, und wie es dem Grafen Egmont nach Vansens Meinung nützlich sein würde, wenn er statt seines Heldenmuthes Jetters Schneiderader im Leibe hätte, so hätte es Wagner nicht geschadet, wenn sein Genie sich von dem Ordnungssinn eines Lortzing und dessen hübschem, rechtschaffenem Gefühl für das Komische die Wege hätte weisen lassen. Ich will zwar den guten David keineswegs ganz verwerfen:

ſein Probelied iſt ein kleines Meiſterſtück, und ſein ſchwärmeriſcher Ausruf „O Magdalene!“ iſt ſo komiſch wie Alles, was er im Hinblick auf dieſe alternde Schöne ſagt, thut und unterläßt. Aber dieſe Züge gehören doch ſchon wieder der Parodie an, wie das ganze Verhältniß der Beiden. Denn Magdalene iſt Eva's Amme und David iſt Sachſens Lehrbube und Beide werden durch den Unterſchied von Davids Lebensjahren im Alter von einander getrennt ſein. Dem liegt nun wohl die richtige Beobachtung zu Grunde, daß die grüne Jugend für das reifere Alter zu ſchwärmen liebt, aber die Gegenſätze ſind hier zu groß, um äſthetiſch anzumuthen, und vor Allem iſt ein Lehrjunge, auch wenn er vor dem Geſellenſchlag ſteht, für eine ernſthafte Verliebung und Verlobung zu jung. Es iſt eben die parodiſtiſche Übertreibung einer an ſich glaubhaften und beglaubigten pſychologiſchen Thatſache.

Das Beſte giebt Wagner eben doch, wenn er zu keiner Parodie zu greifen und ſich zu keinem Witz zu zwingen braucht, in der reinen Verkörperung des Ideals. Daß ſich ihm auch in den „Meiſterſingern“ dies Ideal in der Liebe darſtellt, verſteht ſich von ſelbſt. Auch iſt es wieder die bräutliche Liebe, die Liebe zwiſchen Mann und Weib im Vorhof ſehnſüchtigen Verlangens, ſinnlich gefärbt wie immer, aber doch auch keuſch gedämpft. Viel Schattirungen ſtehen dem Meiſter hier nicht zu Gebote. Auch in den „Meiſterſingern“ iſt ihm die Liebe der „heilge Götterſtrahl“,

> Der in die Seele ſchlägt und trifft und zündet,
> Wenn ſich Verwandtes zum Verwandten findet —
> Da iſt kein Widerſtand und keine Wahl;

blitzartig wie in „Romeo und Julia“ entflammt ſie die Herzen, und das Einverſtändniß der magiſchen „langen Blicke“ iſt es auch diesmal, das ſie zuſammenknüpft. Es liegt in der Wiederkehr dieſes Mittels und in dem verwandten Charakter dieſer, nur im Grad der Leidenſchaft abgeſtuften Liebe unleugbar eine gewiſſe Einſeitigkeit, und blickt man auf der Geſtalten Fülle in Mozarts „Don Juan“, dem „Figaro“ und der „Zauberflöte“, dann gewahrt man dort allein ſchon in der Liebe der Geſchlechter einen überraſchenden Reichthum

an Motiven, wie ihn Wagner nicht kennt. Die über das ſinnliche Begehren hinauswachſende Geſchlechtsliebe, die bei Beethoven in der treueſten aller Frauen eine ſo herrliche Geſtalt angenommen, findet ſich bei Wagner wohl auch, und nicht nur in der rührenden Scene, wo die ermattete Sieglinde in Siegmunds Schooße ruht und dieſer auf Walhalls ſpröde Wonnen verzichtet — aber dann nimmt ſie gemeinhin einen myſtiſchen, religiöſen Charakter an und führt zur Opferung, dieſem großartigen Thema, das den Gegenpol jener raſch entflammten Liebesleidenſchaft bildet. Daß ſie ſich auch anders als durch den erſten Blick entwickeln, anders als nur in Verzückung und Schwärmerei äußern könne, weiß Wagners Muſe nicht. Aber ſie mag mit Recht erwidern können, daß in dieſem Reich nicht Alle ſo vertraut ſind, wie die beiden Wolfgange, wie Goethe und Mozart, die die Liebe in allen Geſtalten, das Weib in zahlloſen Wandlungen immer ſchön, immer wahr gebildet haben, und daß die Muſik nicht über ſo vielfache Nüancen wie die Poeſie verfüge. Wo die Poeſie ſorgfältig motiviren kann, bricht die Muſik im Sturm ein: auch Zerline und Don Juan ſind mit Schnelligkeit verbunden, auch Pamina und Tamino, die ſich nie zuvor geſehen, ſchließen ſich vor Saraſtro und allen Eingeweihten in die Arme; wie die muſikaliſcheſten Geſtalten der Poeſie, wie Romeo und Julia, Käthchen und der Graf vom Strahl, ſo ſind auch Hüon und Rezia ohne Worte eins, und wir zweifeln keinen Augenblick an der Nothwendigkeit und dem Beſtand dieſer raſchen Bündniſſe.

Gleicht aber auch die Liebe Eva Pogners zu Junker Walther von Stolzing in ihrem Entſtehen der Liebe Sentas und des Holländers, Elſas und Lohengrins, Sieglindens und Siegmunds, Brünnhildens und Siegfrieds — die Charakteriſtik dieſes entzückenden, friſchen und ſchalkhaften Bürgerkindes ſteht völlig allein da. Wagner iſt wohl in der Schilderung des Entſtehens und des Weſens der Liebe, nicht aber in der Darſtellung der liebenden Frauen einſeitig. Er, der Venus und Eliſabeth einander gegenüberſtellen konnte wie die Sünde und die Askeſe, Hölle und Himmel, hat auch Elſa, Iſolde, Sieglinde, Brünnhilde weit von einander geſchieden.

Durch Aller Adern rieſelt das Blut heiß und betäubend, und ein Zug der Extaſe iſt ihnen Allen gemeinſam; bei einer jeden aber verändert er ſich je nach dem Charakterbilde, und Eva Pogner ſieht ihren der Welt der Wirklichkeit entrückten, in Liebe brennenden und raſenden Schweſtern am wenigſten ähnlich. Eva erwidert wohl am heiligen Ort des Geliebten ſtumme Betheuerungen „ſeelenvoll und ermuthigend," ſie vergißt ſich, wenn der Ritter um ſie wirbt, und verheißt ſich ihm ſofort ohne Clauſel und Bedingung, ſie ſieht in ihm in dem verklärenden Licht der Liebe ein Abbild des jugendlichen David,

„deß Kieſel den Goliath warfen,
Das Schwert im Gurt, die Schleuder zur Hand,
Von lichten Locken das Haupt umſtrahlt,
Wie ihn uns Meiſter Dürer gemalt"

und ſcheidet von ihm mit der etwas dunklen, aber „mit großer Wärme" gegebenen Verſicherung:

Mein Herz, ſel'ger Glut,
Für euch
Liebesheil'ge Hut!

Auch das hat ſie mit Senta und Elſa gemein, daß ſie das Bild des geliebten Mannes ſchon geſehen zu haben glaubt, ehe er ſich in ihr in Fleiſch und Blut darſtellt: was jenen Viſion und Traumerſcheinung, das iſt ihr Dürers Gemälde, und ſie erklärt ihr Betragen der treuen Hüterin ſelbſt.

Das eben ſchuf mir ſo ſchnelle Qual,
Daß ich ſchon längſt ihn im Bilde ſah.

Dennoch bewahrt ſie ſich ganz wie Shakeſpeares Julia praktiſche Überlegung genug, und wie jene ſofort zur Trauung mahnt, ſagt ſie ohne Bedenken:

Gut Lene! Hilf mir den Ritter gewinnen!

So verbindet ſich mit ihrer verliebten Schwärmerei roſige Geſundheit, und daß ſie, wie es ihr an Beherztheit nicht fehlt, auch der weiblichſten aller Waffen, der Liſt nicht entbehrt, verräth ſie im

zweiten Akt. Das Herz voll von ihrem Geheimniß, kommt sie am Arm des Vaters daher, stumm, zerstreut, und als der Alte verwundert fragt: „Und du, mein Kind, du sagst mir nichts?“, hat sie die „kluge und gute“ Antwort in Bereitschaft:

„Ein folgsam Kind, gefragt nur spricht's“;

ob es ein Meister sein müsse, dem sie als Gemahl den Preis und die Hand reichen solle, fragt sie beklommen, aber mit der Sprache getraut sie sich doch nicht heraus und, um den Leuten zu verbergen, selbst ihrem Vater, selbst dem guten Sachs, was ihr die Seele füllt, legt sie, anstatt geradeswegs aufs Ziel zu steuern, einen ganzen Irrgarten von Fragen an, in denen sich der wackre Haus jedoch nicht fangen läßt. Sie glaubt *ihn* zu gängeln, und er ist es, der *sie* am Seile führt.

Die Scene ist eine Perle musikdramatischer Poesie, anziehend schon durch das trauliche Bild: das alte Nürnberg in schwüler Sommernacht, in seiner Werkstatt hinter der halboffenen Ladenthür der berühmte „Schuhmacher und Poet dazu“, in ernste träumerische Erinnerung verloren, daneben, unter dem duftenden Flieder, der ihm das Haus deckt, auf dem Schemel das junge Mädchen, die Tochter seines begüterten Freundes, Beide im Gespräch über das Wichtigste, was ein junges Herz bewegen kann. Und nun dies neckische Spiel, dieser reiz- und humorvolle Contrast der gleichgültigen Form der Unterhaltung, als handle es sich um eine Plauderei, wie sie sich jeden Abend wiederholen kann, und der Entscheidung, die sich im Herzen um Glück und Leid, Wohl und Wehe, Tod oder Leben vollzieht. Dies anscheinend so harmlose Getändel, das doch von Stufe zu Stufe dem Ziele näher rückt — es ist ganz köstlich, und man darf nicht müde werden, die Scene zu bewundern, auch wenn man nicht den kritischen Harlekins folgt, die in Sachsens erstem Wort „Ei, Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät?“, will heißen in dieser Frage „Lieb' Evchen?“, einen wunderbaren Tiefsinn wahrnehmen und in Evchens Frage „Ein Junker? Mein, sagt! — und ward er gefreit?“ in diesem „Mein“ eine herrliche Doppelbedeutung.

Auch ohne ſolche Tüfteleien genießt man ihren Humor und ihre holde Anmuth. Wie dieſe beiden guten Menſchen ſich im Kreiſe führen, wie Eva mit Bezug auf das öffentliche Wett- und Werbeſingen ſchelmiſch fragt „Könnt's einem Wittwer nicht gelingen?“, wie ſie beſtändig mahnend drängt, um nur zu erfahren, ob Sachs ſie ſich wirklich erſingen will, oder (was eigentlich des Pudels Kern iſt) ob der Ritter Glück in der Singſchule gehabt — das iſt Alles von größter Originalität und ſteht ohne jede Vergleichung da. Sie hat Meiſter Hans aushorchen wollen und macht ihm noch Vorwürfe, als er, ihr Spiel durchſchauend, zurückhält. Und als nun endlich die Rede auf den Junker gekommen iſt — wie gelingt es ihr da ſo gar nicht mehr, ſich zu beherrſchen. Jetzt wird ſie immer deutlicher, immer dringender, und als Sachs ihr auch die Hoffnung raubt, daß wenigſtens er den von allen Meiſterſingern verurteilten Ritter unter ſeine Flügel nehmen werde, da geräth ſie in einen gar nicht mehr verhehlten, ſehr bürgerlichen Zorn und verſichert, daß dem Junker anderswo ſein Glück erblühen ſolle,

als bei euch garſt'gen neidſchen Mannſen,
Wo warm die Herzen noch erglühn
Trotz allen tückſchen Meiſter Hanſen.

Sie kennt nichts, ſie will nichts Anderes als ihren edlen, herrlichen Ritter und ſie verfolgt ihr Ziel mit derſelben Beharrlichkeit und Entſchloſſenheit, wie es Julia und Desdemona thun. Sie iſt ihrer Sache vollkommen ſicher, denn ihre Liebe ſieht den dichteriſchen Glorienſchein um des Freundes Haupt. „Held des Preiſes“ und Geliebter iſt er ihr zugleich — da aber Alle ihn und ſie verlaſſen, wendet ſie ſich ohne Zaudern zur Flucht. Als Walther ſich in einer ſchwärmeriſchen Liebesbetrachtung verweilt, mahnt ſie „ohne Beſinnen“ zur Eile, auch hier noch weiblich klug und entſchieden, und „Was mit den Männern ich Müh' doch hab'!“ ſeufzt ſie komiſch verzweifelnd, als der Junker vom Leder ziehen will, um den Merker „kalt zu machen.“ Walther hat darum ſehr Unrecht, ihr Muth einzuſprechen, als ſie bei Sachſens Beginnen Verdacht ſchöpft, denn

während er sich blind seiner verliebten Regung hingiebt, durchschaut sie mit ruhigerem Blut die Lage vollkommen richtig. Er ist es, nicht sie, der der Lenkung und der Stütze bedarf. Endlich verliert freilich auch sie in der seltsamen Enge, der ja doch nicht zu entrinnen ist, die Klarheit der Gedanken und wie im Traum erwartet sie mit Walther den Ausgang.

Dieser kommt freilich zuerst ganz wider ihren und des Junkers Wunsch, endlich aber doch so glänzend, wie sie ihn sich geträumt. Da ist es nun reizend, daß sie mit Sachs nochmals im Kleinen in der Unterhaltung über den angeblich unbequemen Schuh Verstecken spielt, wie sie es Abends zuvor im Großen gethan. Jetzt aber führen diese krummen Wege direkt in die Seligkeit. In strahlender Tracht, leuchtend wie der Tag, tritt der Geliebte aus Sachsens Kammer, und zu Thränen bewegt und doch jauchzend vor Freude dankt sie dem edlen Manne, der der Berather ihrer Kindheit und Jugend gewesen, seine selbstlose Liebe und Sorge. Jetzt weiß sie Alles, was ihr zu wissen frommt. Ohne Angst, ohne Zweifel wandert sie zum Johannisfest auf die Pegnitzwiese hinaus. Nicht unruhig, schwankend sieht sie dem Ausgang entgegen, nicht wie Elisabeth wird sie von Gefühl zu Gefühl geschleudert; fest und klar drückt sie auf des Geliebten Stirn den Kranz von Lorbeer und Myrthen. Das ist Eva Pogner, keine großartige Natur, aber von allen Frauengestalten Wagners die harmonischeste und reinste.

Es wurde schon angedeutet, wie sich Walthers Charakter und seine Liebe zu der ihrigen verhält. Mit Feinheit verstanden ist es das Verhältniß Juliens zu Romeo aus dem Romanischen ins Germanische übertragen. Wie Julien die Liebe bei aller Schwärmerei entschlossen und besonnen macht, während sie Romeo um alle Selbstbeherrschung betrügt und in ein Chaos verworrener Leidenschaften stürzt, gewinnt auch Eva durch ihre Macht Hellsichtigkeit und Klugheit, während der Junker in seiner Verliebtheit von einer Unbesonnenheit zur anderen schreitet und Alles verderben würde, wenn ihn nicht andere Hände lenkten. Dem Weibe schärft die Liebe, dem Manne umflort sie den Blick: jenem stärkt, diesem verwirrt sie das Gefühl.

Walther von Stolzing flammt auf und inſultirt die Meiſter in der Singſchule, dem Schuſter will er „das Licht löſchen", Beckmeſſer will er mit dem Schwert unſchädlich machen, das ihm bei jeder Gelegenheit in der Scheide zuckt, und doch muß er Meiſter Hanſens kräftigem Arm folgen und ſich in dem allgemeinen Tumult von der Geliebten gewaltſam trennen laſſen. Ja, noch zu guter Letzt, als er ſich die Braut ſchon erſungen, begeht er die Unſchicklichkeit, die goldene Kette, die ihm Meiſter Pogner, ſein Schwiegervater (!), als Zeichen der Meiſterwürde um den Hals hängen will, mit heftiger Geberde abzulehnen und in den Freudenbecher einen Tropfen Wermuth zu träufeln — und doch muß er ſich auch hier, und wiederum von Sachs, dem er ſchon ſo viel verdankt, belehren laſſen, und ſchließlich nimmt er die Kette eben doch. Ein Feuergeiſt, leicht aufbrauſend und in dieſer ſteten Erregbarkeit von leiſer Komik. Das weiß Wagner, und einmal beluſtigt er ſich ſelbſt über ihn; als er bei dem Tuten des Wächters emphatiſch an ſein Schwert fährt und wild vor ſich hinſtarrend „Ha! . . ." ruft, faßt ihn Eva beſänftigend bei der Hand und führt ihn mit den Worten:

Geliebter, ſpare den Zorn!
'ſ war nur des Nachtwächters Horn —

zur Wirklichkeit zurück. Walther von Stolzing hat die Leidenſchaft und die Haſt der Jugend, aber ſein Stolz iſt der Stolz der Freiheit und des Idealismus, der ſich über die Niederungen, in denen die Philiſter ſich wohl fühlen, hinwegſchwingt, und daß er ſie geringſchätzen darf, daß die Flügel, die ihn emportragen, keine Ikarusſchwingen werden, beweiſt er durch ſein Meiſterlied. Er hat ein Recht, ſtolz zu ſein. Der junge Moſt geberdet ſich noch ein wenig abſurd, aber er wird dereinſt einen trefflichen Wein geben. Man lächelt oft und ſchüttelt den Kopf über ſein ungeſtümes Weſen, aber man iſt doch von Herzen gut, liebt und ehrt ihn. Ein echter Ritter aus von der Vogelweides Schule, „zugleich ein Sänger und Bildungen

Es könnte damit alles Wichtigſte über die Charakteriſtik des „Meiſterſinger" geſagt ſein, wenn ſich nicht in dem auserklärt ſich

Nachlaß gesammelten Papieren, über die sich Wolzogen in den „Bayreuther Blättern" ausführlich verbreitet hat (sie sind unter dem Titel Richard Wagner. Entwürfe, Gedanken, Fragmente 1885 bei Breitkopf und Härtel erschienen), eine Notiz über das Vorspiel zum dritten Akt fände, die wörtlich folgendermaßen lautet:

„Mit der dritten Strophe des Schusterliedes ist im zweiten Akte bereits das erste Motiv der Saiteninstrumente vernommen worden: dort drückte es die bittere Klage des resignirten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt; diese verborgene Klage hatte Eva verstanden, und so tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, daß sie hatte fliehen wollen, nur um diesen, dem Anscheine nach so heiteren Gesang nicht mehr zu hören. Jetzt (im Vorspiele des dritten Aktes) wird dieses Motiv allein gespielt und entwickelt um in Resignation zu ersterben: aber zugleich; und wie aus der Ferne lassen die Hörner den feierlichen Gesang ertönen, mit welchem Hans Sachs Luther und die Reformation begrüßt und welcher dem Dichter eine unvergleichliche Popularität erworben hat; nach den ersten Strophen nehmen die Saiteninstrumente, sehr zart und in sehr verzögerter Bewegung, einzelne Züge des wahren Schustergesangs wieder auf, wie wenn der Mann den Blick von der Handwerksarbeit ab nach oben wendete und sich in zart anmuthige Träumereien verlöre; da setzen die Hörner in gesteigerter Klangfülle den Hymnus des Meisters fort, mit welchem Hans Sachs bei seinem Eintritte in das Fest durch das ganze Nürnberger Volk in einem donnernd einstimmigen Ausbruche begrüßt wird. Nun tritt das erste Motiv der Saiteninstrumente mit dem mächtigen Ausdruck der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein; beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation."

Halten wir uns zunächst einmal an den ersten Theil dieses stü[illegible]mms, dann begegnen wir einer Wiederholung der seltsamen heit, wa[illegible]ng, die wir schon in Wagners Deutung des großen Monoandere H[illegible]fliegenden Holländers", der Ouverture zum „Tannhäuser", umflort [illegible]tnisses Elsas zu Lohengrin wahrgenommen haben. Wagner

legt durch ſeine Deutung den Tönen einen Inhalt bei, den man ohne dieſelbe nicht bemerkt, oder aber: er hat ſeine künſtleriſchen Abſichten in der Tonſprache nicht vollkommen ausgedrückt. Er verändert damit aber auch das Charakterbild oder giebt ihm doch eine Schärfe, die es nicht beſitzt. Denn was Hans Sachſens Neigung zu Eva betrifft, ſo iſt ſie zwar nicht hinwegzuleugnen, aber ſie tritt von Anfang an, einerlei ob Sachs allein iſt oder nicht, ſo beruhigt und reſignirt auf, daß man ihr auch nicht die mindeſte „Bitterkeit“ abſpürt. Der Humor des vortrefflichen Mannes hat ſie ſanft zurückgedrängt. Das Schuſterlied iſt überdies ja längſt in Sachſens Beſitz und keine plötzliche Eingebung. Es iſt eben ein Lied und Eva hat es oft gehört. Sachs ſingt es darum auch ohne Doppelſinn und ohne beſondere Abſicht. Wohl ſteckt, wie Eva meint, eine „Bosheit“ darin, wohl mag das feinfühlige Herz des Mädchens auch eine unter der Maske der Luſtigkeit verborgene Wehmuth in ſeinem dritten Verſe entdecken, aber dieſe „Klage“ iſt nicht dazu angethan, ihr Herz „tief zu durchbohren“, wie Wagner es mit ſeiner bekannten Neigung zu Superlativen ausdrückt. Denn auch ohne dies pathetiſche Leid hat ſie Grund genug, dem Liede zu entfliehen. Weckt es ihr doch die Beſorgniß, Sachs werde um ſie werben. Sie fühlt, daß er nicht nur dem Merker, daß er auch ihr und dem Geliebten den Poſſen ſpielt. Das betrübt ſie ernſtlich, das giebt ihr Grund genug zu der Äußerung: „Mich ſchmerzt das Lied, ich weiß nicht wie“. Denn in welche Lage käme ſie, wenn ſie richtig vermuthete? Ihrem ritterlichen Geliebten gehört ſie unbedingt, dem väterlichen Freunde aber müßte ſie durch ihre Weigerung einen Schmerz bereiten, daran vorzudenken ihr Gefühl kränkt und verwirrt. Daß es das thut, macht ihrem Herzen die größte Ehre. Sie ſeufzt ſogar:

Ja, beſſer Geduld! O lieber Mann,
Daß ich ſo Noth dir machen kann! —,

die einzige Stelle, in der ſich unter dem Widerſtreit der Empfindungen ihr klarer Sinn einen Augenblick verwirrt. Denn ſonſt iſt es der Junker, der ihr Noth macht: nicht umgekehrt. Damit erklärt ſich

aber auch Alles zur Genüge, und ein Schimmer von dem, was Wagner in seinem Programm verkündet, bleibt der Scene gewahrt: ein Schimmer nur, der den Empfindungen die tragische Schärfe nimmt, die Wagner im Irrthum über das, was er künstlerisch gewollt und ausgedrückt, hineingeheimnissen möchte.

Mit dieser Einschränkung wird man der Erklärung des wundervollen Vorspiels jedoch ganz beitreten können. So ist es mir wenigstens erschienen, ehe ich Wagners Erklärung kannte. Es ist die Weltflucht der Seele, die im Reich des Idealismus, der Kunst, Trost, Ruhe und Seligkeit findet. Fast zur Körperlosigkeit hat sich das derbe Schusterlied verflüchtigt; die Erde mit ihren prosaischen Sorgen, ihrem Pech und ihrem Leder, liegt schon tief unten..und mit ihr versinkt jeder Rest von Eigenwünschen und -Hoffnungen, von neuer Liebe und neuem Glück. Mit dem Klang der Hörner, die den Reformationsgesang anstimmen, gießt die Kunst ihren vollen Segen auf des Dichters Haupt. So dankt sie ihm seinen treuen Dienst, sein ehrliches Mühen; auf den Wogen dieser Töne führt sie ihn in den Hafen, wo die Wellen des Blutes nicht mehr heftig brausen, in das Land des Friedens und jener Liebe, die sich nur dann glücklich fühlt, wenn sie Andere beglückt.

Es ist ein Tonstück von eindringlichster, innigster Beredsamkeit, das durch den großen Monolog Meister Hansens nicht entfernt überboten werden kann, in seiner Art ganz so voll von Poesie wie das Vorspiel des „Lohengrin", aber da es in der Mitte der Oper, vor dem dritten Akt, also mitten in der Aktion steht, dramatischer geartet und in dieser Beziehung der Romfahrt Tannhäusers verwandt, der Wanderung Parsifals und den übrigen großen Orchestersätzen, die Wagner den dritten Akten seiner Tondramen voranzusetzen liebte. Von den Ouverturen, den Vorspielen (auch denen zum „Tristan" und „Parsifal") müssen sie sich naturgemäß unterscheiden, weil diese das Ganze gleichsam aus der Vogelperspektive überschauen und an der Spitze des ganzen Werkes stehend seinen Kern zusammenfassen; aber das Vorspiel zum dritten Akt der Meistersinger" ist das klarste und objectivste von allen. Was in den Einleitungen zu den an-

deren Werken der Componiſt thut, das thut hier Hans Sachs. In ſeiner Seele ſchlichtet ſich der Streit, in ihr ſpiegelt ſich etwas von dem Thema des Stückes, das der Triumph der mit der Liebe eng verbundenen und aus ihr geborenen Kunſt über das Treiben des Tages iſt, und was in ſeinem Inhalt perſönlich iſt, das wird ganz von ſelbſt zur Weihe des Allgemeinen erhoben. Denn Sachſens Schickſal kann für das aller Künſtler und aller Kunſt gelten und ohne ihn wäre Wagner von dem brennenden Wunſch, die „Meiſterſinger" zu ſchaffen, ſchwerlich ſchon in frühen Jahren bewegt worden. Er iſt der Idealismus jener in Wirklichkeit ſo wenig poetiſchen, der Idealiſirung ſo ſehr bedürftigen Zeit. Er iſt, wenn auch gleichfalls nur in beſchränktem Kreiſe, das Können, wo die poetiſche Plackerei der Übrigen nur ein hülfloſes Wollen iſt. Wenn es Wagner bei dem Durchblättern der unſäglich rüden Faſtnachtsſpiele und Meiſtergeſänge und ihrer Bare mit den „zweenen Stollen" und dem „Abgeſang" angähnen und ekeln mochte, dann brauchte er ſich nur an dieſen tüchtigen Mann zu klammern um einen Halt für ſeinen Stoff zu gewinnen und den Blick nach oben zur Sonne des Ideals zu richten, die auch über dieſe Sümpfe und Öden ſchien. Er verband ihm die Wunderklänge entſchwundener Zeit, den Ton der ſüßen Nachtigall von der Vogelweide mit dem unſinnigen Schnörkelkram Beckmeſſers, die freie lebensſprühende Kunſt mit dem ſteifen, geiſtverlaſſenen Handwerk, und das Vorſpiel zum dritten Akt zeigt ihn in der wonnevollſten Verklärung.

Es könnte mit dieſem herrlichen Satz ſofort die Einleitung zum Ganzen verglichen werden, wenn nicht von dem muſikaliſchen Stil des Werkes überhaupt noch ein Wort zu reden wäre. Es iſt der Stil des „Triſtan" der niedrigeren Sphäre des Stoffes entſprechend behandelt. Wie das Orcheſter dort, ſo iſt es auch hier der Herzenskündiger der dramatiſchen Geſtalten und durchweg ſymphoniſch geartet; die geſchloſſene Opernform iſt (bis auf einige intereſſante Rückfälle) beſeitigt, wenn ſie nicht durch innere Gründe, beiſpielsweiſe den Liedcharakter eines Satzes gefordert wird (die Lieder Walthers: „Am ſtillen Heerd" und die Morgentraumdeutweiſe, die

Lieder Sachsens, Davids und Beckmessers, der Volksgesang „Wach' auf, es nahet gen den Tag" u. A.); der dramatisch-musikalische Dialog auf dem Grunde der sogenannten „unendlichen" Orchestermelodie ist das Hauptausdrucksmittel der dramatischen Personen selbst. In ihm giebt es freilich wieder Unterschiede. Bald überwiegt der Gesang in ihm, bald die bloße Recitation, der (wirkliche oder vermeintliche) Sprachaccent. Pogners große Anrede an die Meistersinger wird beispielsweise ganz von einem melodischen Motiv beherrscht, das mächtiger als der Sprachaccent ist und den Musiker in Wagner stärker zeigt, als er es wahrhaben möchte. Nicht als ob es der Logik der Betonung Gewalt anthäte, aber es nimmt diese gleichsam ins Schlepptau und giebt kraft seiner musikalischen Reize unendlich viel mehr als die bloße, in Noten umgesetzte Sprache, also die echte und rechte musikalische Declamation geben kann — etwa wie Mozart, der stets richtig declamirt und jedenfalls nicht ungenauer als Gluck doch in der Fülle seiner Melodik noch ein Überschüssiges, eben das Musikalische giebt, was man z. B. bei Gluck zu Zeiten schwer vermißt. Bei diesem erblickt man oft nur das Skelett, während man bei Mozart den blühenden Körper sieht. Und solch' ein blühender Körper ist auch Pogners Ansprache, Sachsens abendliche Träumerei unter dem Fliederbaum, die Worte, mit denen er das ganze Werk schließt, und so Vieles mehr. Eben so zahlreich sind aber die Stellen, in denen Wagner, nur darauf bedacht, der Wortdeclamation ihre Geheimnisse abzulauschen und ihr unbedingt zu folgen, das Musikalische opfert, ohne doch, wie ich glaube, seinen Zweck immer zu erreichen. Solche als unsangbar verrufenen Stellen finden sich zwar in „Tristan und Isolde" auch, aber dort hob der große, von der stärksten Leidenschaft erfüllte, von der Sonne des Wunders beschienene Stoff den Stil vom Boden empor, während die kleinbürgerliche Welt der „Meistersinger" es dem Componisten gerade nahelegte, so „realistisch" wie möglich zu Werke zu gehen. Auf diese Weise sind denn so zahllose kleine Dialogschnitzel entstanden, wie sie nach dem Singen des Chorals gleich die erste Scene füllen. „Mein Brusttuch! Schau'! Wohl liegt's am Ort?" — „Vergeßlich Kind, nun

heißt es: ſuch!" — „O weh! die Spange? — „Fiel ſie wohl ab?" — „Komm, Kind! Nun haſt du Spang' und Tuch. O weh', da vergaß ich ſelbſt mein Buch" — vereinzelte Beiſpiele nur, die aber, wenn man ſie ſich mit den Noten vergegenwärtigt, das Geſagte erhellen. Sie finden ſich in jedem Akt zu Haufen, ſie bilden die eigentliche Grundſuppe des Dialogs der Meiſterſinger" und imponiren insbeſondere dem Laien durch ihren „Realismus". Sieht man ſie ſich aber genauer an, beiſpielsweiſe das Wort der Magdalene „Komm, Kind, nun haſt du Spang' und Tuch" u. ſ. w., dann wird man doch finden, daß es um dieſen Realismus nicht immer richtig beſtellt iſt. Über allem Trachten nach Lebenswahrheit ſind ſie gekünſtelt, gezwungen, unwahr geworden. Durchaus nicht alle! Im Gegentheil! Aber es giebt ihrer genug. Es iſt eine lediglich dem feinſten Gefühl zur Entſcheidung zu überlaſſende Frage, und die Meinungen werden im einzelnen Fall vermuthlich weit auseinander gehen. Im Allgemeinen läßt ſich nur ſagen, daß, wie jede Kunſt ihre eigenen Geſetze und Bedingungen hat, ſo auch der Tonfall des geſprochenen und des geſungenen Wortes nicht ſchlechthin derſelbe iſt. Hebung und Senkung der Stimme haben ſie mit einander gemein und der rhythmiſche Gang entſpricht ſich bei beiden, aber was in der Wortſprache natürlicher Fluß iſt, iſt es nicht auch in der Tonſprache. In der Rede des gewöhnlichen Lebens kann es nichts Unnatürliches geben; denn die Abſichten und Empfindungen des Redenden ſetzen ſich mit den Werkzeugen der Sprachorgane auf dem kürzeſten und einfachſten Wege in den Klang um, und auch die, wenn man ſie mit muſikaliſchem Ohre zu hören verſucht, kühnſten Intervalle verbinden ſich ganz mühelos und ſelbſtverſtändlich. Wollte nun aber ein Componiſt verſuchen, ſolcherlei Wendungen in Muſik umzuſchreiben (denn im gewöhnlichen Leben ſprechen wir nicht in „Tönen" im muſikaliſchen Sinne), und brächte er auf dieſe Weiſe muſikaliſche Phraſen zu Stande, die ganz unmelodiſch klingen, nur mit der größten Mühe oder wohl gar nicht zu treffen, alſo geſanglich unnatürlich ſind — dann beginge er einen künſtleriſchen Irrthum. Und dieſem Irrthum iſt Wagner nicht immer entgangen. Er, deſſen Recitation, ſobald ſie

melodiſch gelenkt iſt, ſo wundervoll dahinfließt, kann gerade dann, wenn er um jeden Preis natürlich ſein möchte, unnatürlich werden, eben weil er überſehen hat, daß, was nach den Geſetzen der Bildung des Sprachtons natürlich erſcheint, es nicht auch nach den Geſetzen des Tons in der Muſik iſt. Man mag das Werk und ſich daraufhin genauer prüfen. Mir wenigſtens erſcheint die ganze muſikaliſche Phraſenbildung in den erwähnten Worten „Komm, Kind, nun haſt du Spang' und Tuch. O weh! da vergaß ich ſelbſt mein Buch!" geſchraubt und der Sprung von F-Dur nach dem Septimenaccord auf e in dieſer Verbindung ein muſikaliſches Unding. Und dabei bringe ich die Forderung Wagners, daß derlei Wendungen mit freier declamatoriſcher Behandlung, ohne zu ſtarkes Pointiren des Tons, geſungen werden müſſen, bereits in Anſchlag. Das muß freilich geſchehen. Der Sänger darf nicht zu viel Ton geben, er muß mehr declamiren als ſingen. Aber er darf doch auch keinen falſchen Ton bringen. Wie nun aber, wenn man ihm die Mühe, den richtigen hören zu laſſen, beſtändig abmerkt? Von zwangloſer, natürlicher Declamation kann dann ſelbſtverſtändlich keine Rede ſein. Das mache man ſich klar. Hat man es aber gethan und müßte man mir beiſtimmen, dann dürfte man ſich auch über den Einwand nicht beklagen, daß derlei Fehler in einem Werke nicht viel ſagen wollen, das beſonders in ſeiner zweiten Hälfte von Muſik ſtrotzt und, wie es uns mit einem ganzen Füllhorn kleiner melodiſchen Blumen überſchüttet, uns auch durch lange blühende Garten- und Parkwege führt, wo der ganze Schmuck des Sommers, herrlich ausgereift, wohlgeordnet beiſammen ſteht. Ja, der Drang nach abgeſchloſſenen Formen iſt ſo mächtig, daß er ſich, wie bereits ausgeſprochen wurde, in dem berühmten Quintett ſogar auf Koſten der Theorie geltend macht. Es iſt eine muſikaliſche Eingebung erſten Ranges, wie es in ſeiner Art das körnige Schuſterlied und die Geſänge Walthers, der aus dem Motiv des Johannisfeſtes entſprungene Walzer und die Chöre der Zünfte und des ganzen Volkes ſind. Das muthet wirklich wie ein Feſt im hellſten Sonnenſchein unter Fahnen und Standarten auf grüner Wieſe an. Welch' ein muſikaliſches Gewimmel: dieſe Lieder

der Schuſter, Schneider und Bäcker, dieſer Aufzug der Stadtpfeifer, der Lauten- und Kinderinſtrumentenmacher, und wie unſagbar feierlich und ſchön erklingt das Reformationslied aus dem Munde der verſammelten Menge! Ich habe mich immer noch bei dieſen mächtigen und weihevollen Klängen, bei dieſem ergreifenden ſceniſchen Vorgang trotz meiner eingewurzelten Theatergewöhnung aus dem Theater hinwegverſetzt gefühlt, wie bei der Erſcheinung des ſteinernen Gaſtes, wie in der Kerkerſcene des „Fidelio“. Und dieſer Eindruck bleibt von nun an, die Heiterkeit unmittelbarſter frohgemuther Natürlichkeit; eine Komödienwirkung ohne Gleichen. Es iſt eine Freude, die die Saiten des Herzens innig bis zur Rührung, bis zu Thränen erzittern macht: der höchſte Triumph des Luſtſpiels, der tauſendfach mehr als alles laute Lachen gilt. Es iſt, als ſchiene uns die Sonne hell und blendend in die Augen. Und wenn Hans Sachs der „heiligen deutſchen Kunſt“ ſeinen Herzensdank darbringt und eine Mahnung laut wird, die nicht nur den Nürnbergern des ſechzehnten Jahrhunderts, die allen Deutſchen unſerer Tage gilt, dann tritt der Dichter und Componiſt wie ein Prieſter auf den heiligen Berg, und tief unten bleibt das Getändel der komiſchen Oper mit ihren Couplets, ihren Maskenſcherzen, ihren Witzen und Zweideutigkeiten. Ich weiß, daß man ſich nicht immer auf der Höhe des Sinai halten kann. Aber in ſolcher geweihten Stunde fragt man ſich doch, wie man ſich je dort unten habe wohl fühlen können. Und was thut Wagner im Grunde anders als daß er das alte Vorrecht der Komödiendichter, zum Schluß das Publikum zu apoſtrophiren, auch in ſeiner Weiſe benutzt? Aber wie groß, wie erhaben! Was Anderen nur Veranlaſſung wird ſich den Applaus zu ſichern, erregt den Schöpfer der „Meiſterſinger“ zum „Zungenreden“, zur „Weiſſagung“, und von ſeiner Höhe herab verkündet er ſtatt einer trockenen Tabulatur die Geſetze der ewigen Herrſchaft des Idealismus und der heiligen Kunſt.

Aber nicht allein die muſikaliſche Inſpiration, auch das muſikaliſche *Können* ſteht in den „Meiſterſingern“ auf dem Gipfel, und hierhin ſollten die Widerſacher blicken, die Wagner wie einen wohl

genialen, aber ſchrullenhaften muſikaliſchen Dilettanten abfertigen zu können glaubten, die Widerſacher, die kein Bedenken trugen, die erfindungsreiche, aber nachläſſigſte und frechſte aller Partituren, den Verdiſchen „Troubadour“ über das künſtleriſche Gefüge eines Wagnerſchen Muſikdramas zu ſtellen. Keiner, auch der feurigſte Italiener hat über reichere muſikaliſche Einfälle verfügt als Wagner, und keiner, auch der trockenſte Muſikgelehrte nicht über ein reicheres Wiſſen, eine vollkommenere contrapunktiſche Kunſt — von den harmoniſchen und inſtrumentalen Neuheiten nicht zu reden, die Wagner ſchon in ſeinen früheren Werken (die „Meiſterſinger“, Anfangs der ſechziger Jahre geſchrieben, beſchritten in München am 21. Juni 1868 die Bretter) der Welt beſcheert hatte. Die thematiſche Arbeit, das polyphone Gewebe ſind ganz erſtaunlich — jede Stimme, jedes Inſtrument beſitzt gewiſſermaßen ſeinen eigenen Lebensfaden, der nicht jäh und plötzlich abgeriſſen, um zu coloriſtiſcher Wirkung hie und da wieder angeknüpft zu werden, der vielmehr in den Enſembles bis zum Ende fortgeſponnen wird. Das rüſtige Treiben des Vorſpiels, das uns mitten in das Gewühl des Tages verſetzt, wo alle Kräfte, alle Beſtrebungen im guten Nürnberg miteinander ringen und die Meiſterſinger das Wort führen — mit welchem Aufgebot techniſchen Könnens wird es uns veranſchaulicht! Wie verſchlingen ſich die beiden Motive des derbkräftigen, hellſchimmernden Marſches der Meiſterſinger mit der Weiſe Walthers und Evas, wie weben ſich in das Netz dicht und dichter immer neue Themen hinein — es iſt des Guten faſt zu viel, ein verwirrender Reichthum, den die Ohren nicht aufzunehmen vermögen! Aber der Meiſter iſt wohl zu beneiden, der über ſolche Schätze, über ſolche Kunſt verfügt! Daß ihn ſeine Neigung zum Extremen nicht ſelten auch zur Unzeit zu ſtarken Mitteln greifen läßt, daß beiſpielsweiſe die Meinungsunterſchiede in der Singſchule mit abſtumpfendem Geräuſch ausgetragen werden, das zu dem Inhalt in keinem Verhältniß ſteht, wurde ſchon angedeutet. Aber es iſt ein Lärmen, der nicht geſucht, der vielmehr durch die geſonderte Stimmführung, die die mächtigſte Polyphonie zur Folge hat, von ſelbſt herbeigeführt wird.

Bis zu einem gewiſſen Grade wenigſtens. Denn trotz Allem wäre eine größere Mäßigung möglich und heilſam geweſen. Aber was iſt es mit ſolchen Ausſtellungen? Man erwähnt ſie, weil ſie nicht verſchwiegen werden dürfen, man ſagt ſich, daß ſie leicht zu vermeiden geweſen wären, daß die Fehler, die man tadelt, den Genuß beeinträchtigen — aber man beneidet den Mann doch, der ſo wie dieſer verſchwenden darf. Er gleicht hierin keinem Geringeren als Johann Sebaſtian Bach, von dem er mehr gelernt hat, als die Unberathenen wiſſen und glauben wollen. Aber ich fordere jeden muſikaliſch über den Durchſchnitt Gebildeten auf, ſich das Vorſpiel, das Finale des erſten, das des zweiten Aktes, das ſich auf dem Motiv von Beckmeſſers Werbelied und einem eigenen Prügelmotiv aufbaut, den Chorſatz, der im dritten Akt, nachdem Beckmeſſer zum Wettſingen den kleinen Raſenhügel beſtiegen, einſetzt, mit ſeinem drolligen Fugato „Scheint mir nicht der Rechte", endlich den Schluß des Ganzen in der Partitur oder ſelbſt nur im Clavierauszug einzuſehen, um zu geſtehen, daß hier ein Auserwählter in Tönen geſprochen, der das Recht hat, die Form zu durchbrechen und die Regeln zu meiſtern, weil er ſich ihrer ſelbſt ſo vollkommen mächtig zeigt.

Und noch in einem anderen Sinne bewährt ſich Richard Wagner in dieſem ſeinem Werke als der „Meiſter". Als Hans Sachs dem hitzigen jungen Freunde den Rath ertheilt, zu einem Meiſterliede Muth zu faſſen, fragt dieſer kopfſchüttelnd:

Ein ſchönes Lied, ein Meiſterlied:
Wie faſſ' ich da den Unterſchied?

Und der Wackre erwidert mit den ſchönen Worten:

Mein Freund! In holder Jugendzeit,
Wenn uns von mächt'gen Trieben,
Zum ſel'gen erſten Lieben
Die Bruſt ſich ſchwellet hoch und weit —
Ein ſchönes Lied zu finden
Mocht' Vielen da gelingen:
Der Lenz, der ſang für ſie.
Kam Sommer, Herbſt und Winterzeit,

Viel Noth und Sorg' im Leben,
Manch' ehlich Glück daneben,
Kindtauf, Geschäfte, Zwist und Streit:
Denen's da noch will gelingen
Ein schönes Lied zu singen,
Seht, Meister nennt man die.
— — — — — — — — —
Die Meisterregeln lernt bei Zeiten,
Daß sie getreulich euch geleiten,
Und helfen wohl bewahren,
Was in der Jugend Jahren
In holdem Triebe
Lenz und Liebe
Euch unbewußt in's Herz gelegt,
Daß ihr das unverloren hegt.

Es ist der feinste Unterschied von dem frischen, grünen Naturalismus, dem unter günstigen Bedingungen zur Frühlingszeit ein Lied gelingt, und der unverwelklichen Kunst, die zu allen Zeiten blüht und grünt. Ja wohl, der ist der Meister, der den goldenen Schatz im innersten Busen geborgen und von den Wonnen der Jugend und Liebe, von allem Hohen und Höchsten auch dann noch zu singen vermag, wenn ihm der Reif bereits das Haupt bedeckt, der, der seinen Traum noch zu erzählen weiß, auch wenn er längst erwacht ist. Als Richard Wagner die „Meistersinger" beendigte, war auch er längst kein Jüngling mehr, aber er hatte es wie Sachs gemacht, er kannte die „Regeln", die sich die „hoch bedürft'gen Meister" geschaffen, ein Bildniß,

„Daß ihnen bliebe
Der Jugendliebe
Ein Angedenken klar und fest,
Dran sich der Lenz erkennen läßt."

Er kannte das Geheimniß der ewigen Jugend, „welche nie verfliegt", und schuf, als er die Mittagshöhe des Lebens schon hinter sich gelassen, dies frische, heitere, jugendlich begeisternde Werk.

# Der Ring des Nibelungen.

Am 13. August 1876 wurde ein von der Zweifelsucht und dem Spott, dem Neid und dem Haß beharrlich verfolgtes Unternehmen zur That: in dem Theater des Festspielhügels zu Bayreuth theilte sich, nachdem aus der Tiefe des verdeckten Orchesters der Es-Dur-Accord erklungen war, die Gardine, und das Vorspiel der Trilogie „Der Ring des Nibelungen" begann. Es war ein Unternehmen, wie es, von dem künstlerischen Werth der großen Schöpfung einmal ganz abgesehen, die Welt noch nicht gesehen. Einem Manne, der um seines politischen Glaubensbekenntnisses willen aus Deutschland hatte flüchten müssen, dem sein künstlerisches Credo die erbittertsten Anfeindungen der musikalischen Zunft eingetragen, der an seine Künstler und Musiker, Regisseure und Dekorationsmaler Anforderungen stellte, die nie zuvor in der „Oper" so ausschließlich für den Dienst eines einzigen großen künstlerischen Gedankens erhoben waren und darum eine bis dahin ganz ungewohnte seelische Anspannung erforderten, war es möglich geworden, für das Hauptwerk seines Lebens einen eigenen Bau zu erhalten und darin eine Zuhörerschaft aus allen Culturländern zu versammeln, die, wie sie die große Frage, die dort aufgeworfen wurde, immer beantworten mochte, schon durch ihr Erscheinen dem Genie und dem eisernen Willen ihre Huldigung darbrachte. Schon über die Mittagshöhe seines Lebens hinaus, aber in vollster Manneskraft vollendete Wagner die Dichtung, ein Verbannter, in Zürich (1852), die Composition des „Rheingold" (1854),

die der „Walküre" (1855) und der ersten Hälfte des „Siegfried". Aber ohne Hoffnung, das Gigantenwerk jemals auf der Bühne zu sehen, ließ er davon ab, bis sich ihm plötzlich über alles Erhoffen der sehnsüchtige Wunsch erfüllte, den er der Veröffentlichung seiner Dichtung (1863) vorangeschickt, die Hoffnung auf den Fürsten, der ihn und seine Kunst unter die Fittige seiner Gunst und Macht nähme. Dieser Fürst kam; schon im Jahre 1864 wandelte Wagner im „sommerlichen Königreich der Gnade", „Siegfried" wurde vollendet, die „Götterdämmerung" componirt, und unter desselben Monarchen, der ein so grauenvolles Ende gefunden, besonderem Schutz wurden die „Bayreuther Festvorstellungen" ins Leben gerufen, nachdem in München bereits, getrennt von dem Ganzen, das „Rheingold" und die „Walküre" eine nur halbgelungene Verkörperung auf der Bühne in den Jahren 1869 und 1870 gefunden. Was damals der Kritik verfiel und fast verloren schien, stieg auf dem Bayreuther Festspielhügel siegreich an das Licht. Wagner, sein König und seine Getreuen riefen und Alle, Alle kamen. Deutschlands Kaiser und seine Fürsten deckten das friedliche Werk der Kunst mit ihrem glänzenden Schilde, und aus dem Gebrodel der Leidenschaften und Verfolgungen, des Enthusiasmus und des Hohnes ging es hervor, siebenfach im Feuer geläutert, auf dem erhöhten Platz dem Scharfblick des Hasses doppelt bloßgestellt, vielfach gerichtet, größtentheils „gerettet" und durchweg als die That eines Genius bewährt, der in der Kunstgeschichte aller Nationen zu den Auserwählten gehört.

Es ist gewiß, daß ein großer Theil der Besucher der Festspiele von der Sensation und der Neugier gelockt wurde. Es galt einen nie dagewesenen Sport und man witterte etwas wie die Möglichkeit eines Scandals, eines greulichen Fiascos. Andere, friedlicher gesinnt, kamen, wenn sie die Kosten des Eintritts, die gegen das Ende der Vorstellungen auch noch ermäßigt wurden, erschwingen konnten, um verständnißlos zu staunen und sich die Sänger anzusehen, die sich einem herrischen Oberhaupt, das keine Rücksichten als die der Kunst kannte, bedingungslos, ohne Geld erwerben zu wollen, unterordneten. Eine Stufe höher standen die Theaterhabitués und Premiè-

renſchwärmer, gleich bereit ſich begeiſtern und verſtimmen zu laſſen, fähig ſich zu erinnern und zu vergleichen und in der Ausſicht glücklich, über die Signale, die die Glockenzeichen zum Beginn vertraten, über das verdeckte Orcheſter, die Dämpfe, die mißglückten Walküren-Nebelbilder, das Roß Brünnhildens und den Widderwagen der Fricka ihren daheimgebliebenen Freunden das Allerneueſte zugleich mit ihrem Urtheil zu unterbreiten. Darüber ſtand aber auch eine erhebliche Zahl ehrlicher Kunſtfreunde, die der immer heller ſtrahlenden Sonne Wagners entgegenjauchzten oder doch, weniger leicht erregbar, die zwingende Kraft ſeines Genies oder ſeiner Theorieen willig anerkannten — von denen nicht zu reden, die die engſte Partei der Jünger und Fanatiker bildeten, die Partei sans phrase, von denen vollends nicht, die nur ihr kritiſcher oder journaliſtiſcher Beruf zur Stelle gebracht hatte. Zudem waren es nicht muſikaliſche Intereſſen allein, die in Bayreuth zum Austrag gebracht werden ſollten. Daß Wagners Kunſt eine Culturmacht war, wußte man oder fühlte man inſtinctiv. Nicht daß er in ſeinen Muſikdramen der „Allkunſt“ eine Stätte bereiten wollte, war das Wichtigere — denn daß ſeine Ausführungen in dieſer Beziehung, die Architektur, Plaſtik, Malerei, Dichtkunſt und Muſik ausrotten möchten, ſofern ſie nicht dem Theater dienen, nicht wörtlich genommen werden können, habe ich an anderer Stelle, bei der Betrachtung des „Tannhäuſer“ ausgeführt — aber er hatte ſeine Dichtung nicht ganz kluger Weiſe längſt vor dem Bekanntwerden des ganzen Werkes abgeſondert veröffentlicht und die Deutſchen ſo inſtändig auf ihre alten Sagen hingewieſen, daß er als der Vertreter eines nationalen Gedankens gelten durfte, der ſich denn in der That immer weitere und kräftigere Ausbreitung verſchaffte. „Tannhäuſer“, „Lohengrin“ und „Triſtan“ aber wurden durch dieſen Urmythus unſeres Stammes noch bei Weitem überboten, und es ging die ganze gebildete Welt Deutſchlands und mehr als dieſe an, wenn ein dramatiſches Werk unter ſo eigenartigen Bedingungen auf die Bühne gelangte, das über unſer theures Epos, das „Nibelungenlied“ hinaus in die Quellen der „Edda“ griff, damit die alten Götter, die dort ſchlummerten, wieder unter uns in

Fleisch und Blut die Runde machen konnten. Sollte wirklich „das Musikdrama das deutsche Nationaldrama" werden, sollte wirklich die classische Tragödie aus dem Geiste der Musik wiedergeboren und damit die dunkle Hoffnung unserer größten Geister lichte Erfüllung werden, die Hoffnung Schillers insbesondre, der des Glaubens lebte, es könne sich aus der Oper „wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt entwickeln", und der mit seiner Braut von Messina als „der Sinnende, der Alles durchgeprobt" (Goethes Wort) diesen Weg geradezu beschritt?

Alle bisherigen poetischen Versuche, unsere alte Götterwelt dem Volke oder auch nur den Gebildeten wieder „lebig" zu machen, sind gescheitert. Klopstock, der so tapfer von Gna, Braga und Iduna sang und der sich so heilig mühte, dem Deutschen begreiflich zu machen, daß sie uns näher stehen als der griechische Olymp, vermochte ebenso wenig durchzudringen wie die Barden „Sined" und „Rhingulph": unsere classischen Meister sorgten vielmehr dafür, uns die Mythologie der Alten noch näher zu rücken, und überwanden sie selbst auch ihre antikisirende Periode, so blieben ihre goldenen Früchte doch in Aller Händen. Vollends die Romantiker vom Schlage Fouqués vermochten nach dieser Richtung nichts. Dafür hatten unsere Mythen in der volksthümlichen Umbildung zum Märchen von unserem Volke festen Besitz ergriffen: aus der flammenumlohten Walküre war das rosenumrankte Dornröschen, aus der blüthenverwehenden Holde die Betten ausklopfende Frau Holle geworden; und neben diesen lieblichen Gestalten bewegte sich in ritterlichem Gepränge eine stolze Schaar jugendlich-mannhafter Helden, die an den Siegfried gemahnen, aus den Händen großer Meister unserer Nation als ein werther Schatz überkommen. Diese begrüßte und hegte man — von dem Urmythus, wie er uns in der Edda, der älteren und jüngeren, zum Glück erhalten und nach langer Einsargung wiedergegeben war, wollte unser „Volk" nicht viel wissen, sofern es außer in verstreuten Liedern und Nachbildungen je etwas davon erfahren hat, denn die wirkliche Kenntniß der Edda ist selbst bei den Gebildeten nur gering. Um so selbstverständlicher schien die Vertrautheit mit dem Nibelungen-

lied, das man der Ilias und der Odyssee an die Seite stellen zu können glaubte, und das, obwohl es eine solche Erhebung nicht verdient, gleichwohl unser deutschestes und dichterisch schönstes Volksepos bleibt. Was es alles Großes, Zartes und Bezwingendes enthält — davon ist gar nicht zu reden, aber es entbehrt der Einheit, weil es Sage und Geschichte, Heiden- und Christenthum seltsam naiv vermischt, und zum Theil der Verständlichkeit, weil es Dinge als bekannt voraussetzt, die uns nicht wie den Menschen des dreizehnten Jahrhunderts vertraut sein können. Zudem war dem Dichter oder Bearbeiter, der die im Volksmund beständig neu gestaltetete Sage in die Form des Gedichtes goß, mancher in der alten Göttersage klare und verständliche Zusammenhang im Laufe der Zeiten entschwunden, und mit einer so wichtigen Thatsache wie der Kunde Siegfrieds von Brunhilden weiß er nichts zu beginnen, weil ihm der mythische Schlüssel fehlt. So wird denn, um nur dieses einen Beispiels zu gedenken, was im Urmythus ein lebendiges Glied und sogar die Krone des Ganzen ist, in der Umformung und Nachdichtung zu einem unverstandenen, unbrauchbaren Rudiment, das jedem Aufmerksamen die Frage nach seiner Entstehung nahelegt.

So groß aber war der Reiz und die Popularität „des Nibelungenliedes" und so mächtig schreckte die Edda, die „Urgroßmutter", wie ein spukhaftes, riesiges Hexenbild gleichsam, die Neueren ab, daß selbst die Dramatiker, die sich dem Stoff zuwandten, niemals über den Bannkreis des Epos hinausgelangten und damit die Erbschaft gewisser Dunkelheiten und ungelöster Conflicte übernahmen: Raupach und Hebbel, Geibel mit seiner „Brunhild", Felix Dahn mit dem „Markgraf Rüdeger", Wilbrandt mit der „Chriemhild", Georg Siegert, der neueste Nibelungentragöde mit „Siegfrieds Tod". Daß die Hebbelschen „Nibelungen" von diesen und anderen Bearbeitungen die bedeutendste ist, ist wohl zweifellos. Sie ringt zwar mit dem epischen Geblüt des Urstoffs, und hat man bei dem Lesen des Gedichts das Verlangen, die scharfen Felsen, die aus dem Wogendrang als seine Gipfel emporragen, losgebrochen und dramatisch ausgemeißelt zu sehen, dann vermißt man im Drama, sieht man

sie nun wirklich verleiblicht vor Augen, wieder das epische Meer, das sie umwallt und von dem sie nicht zu trennen sind, ohne von ihrem Zauber zu verlieren. Auch das ist und bleibt ein Mißstand, daß dieselben Menschen, die wir auf der Bühne in unserer Gestalt einherschreiten sehen, hinter den Coulissen Thaten der Riesen begehen, sich durch berghohe Drachen mit dem Schwerte den Weg bahnen, erratische Blöcke wie Kiesel in den Rhein werfen und dann wiederkommen und davon reden, als hätten sie den Federball geschlagen. Diese größtentheils durch den Stoff gegebenen Schwächen bedeuten jedoch nichts gegen den herben und großen Zug des Ganzen. Ein Hauch der alten Zeit hat sich auch auf Hebbel gesenkt und seinen Gestalten ihr Mark verliehen. Wie die Sprache spröde dahinknirscht und nur selten und dann stets zur rechten Zeit nach einem lieblichen Bilde greift, das die Situation erhellt anstatt sie zu verhüllen, fördert anstatt sie aufzuhalten, so sind auch die Menschen, die sie reden, ungeschmeidigen Geistes, von echter unzergrübelter Empfindung, ganze, unangetastete Naturen. Gelegentlich wird die Sprödigkeit zwangvoll wie immer bei Hebbel, aber es wäre auch zu verwundern, wenn die Gefahr ganz vermieden wäre. Wer die ungeheuerlichsten Abenteuer im Munde führt, als wären sie nichts, der kann nicht immer nur mit Menschen- und Engelzungen reden; dem verrenkt sich hier und da ein Wort, ein Charakter zum Monströsen, und man staunt schon, daß es nicht öfter geschehen ist. Vollen Anspruch auf Achtung, auf Liebe haben die „Nibelungen" Hebbels gleichwohl. Freilich: das A und O, Siegfrieds Liebe zu Brunhilden hat auch er nur dürftig behandeln können — dafür hat er denn Chriemhildens Gestalt, dies herrliche Bild der Jungfrau, des liebenden und des rächenden Weibes, an der Hand des Epos vollendet ausgeführt, und diese ist es vor Allem, die seinem Drama Werth verleiht. Daß es trotzdem nicht volksthümlich geworden ist, weiß man, ebenso wenig wie seine dramatischen Brüder und Schwestern, eben so wenig wie die mir immer seltsam erschienene *epische* Wiederherstellung und Neudichtung der „Siegfriedssage" durch den Stabreimdichter und Rhapsoden Wilhelm Jordan.

Auf musikalischem Gebiet hatte Wagner freies Feld vor sich, denn eine Oper des Berliner Musikdirectors Heinrich Dorn „Die Nibelungen", die im Jahre 1854 in Weimar, Breslau, Berlin u. s. w. zur Aufführung kam, war ihm nicht gefährlich, und heutzutage ist sie völlig vergessen. Auch sie schloß sich eng an das „Nibelungenlied" an, und eben über dasselbe hinauszugehen und die Götter, Riesen, Zwerge und Helden der Walhall-Zeit zu beschwören, war ja Wagners eigenster Gedanke. Anfangs hatte er die Krisis in Siegfrieds Geschick zum alleinigen Inhalt eines Musikdramas machen zu können geglaubt, und so entstand „Siegfrieds Tod" (die erste Fassung der „Götterdämmerung") unabhängig von dem jetzigen Ganzen, bis der Meister in immer weitere Fernen zurückgriff, den Helden Siegfried durch den Knaben Siegfried exponirte und ihm endlich das „Rheingold" und die „Walküre" voranschickte. Hatte er mit seiner Auffassung von den musikalischen Qualitäten des Mythos, der den Idealstoff des Dramas darstellen solle, Recht, dann lag in der „Edda" gewissermaßen der Mythos κατ' ἐξοχήν. Aber so leicht, wie es ihm geträumt haben mochte, hob sich der Schatz doch nicht. Von dem Hineinziehen der ganzen Edda (der „älteren" selbstverständlich, von der ja einzig die Rede sein kann) war natürlich gar keine Rede, und was Wagner aus derselben benutzte, bedurfte bei dem Bruchstückartigen und dem losen Zusammenhang der Urlieder nicht nur einer freien Verknüpfung durch Herstellung der Mittelglieder, sondern eines ganz neuen, größtentheils frei erfundenen dramatischen Planes. Die dichterische selbstthätige Arbeit Wagners war demnach noch eine ganz enorme und man könnte aus einer genaueren Vergleichung dessen, was er in der „Edda" fand, und dessen, was er aus eigener Erfindung hinzufügte, leicht den Beweis erbringen, daß der „Mythos", auf dessen „ewige Verständlichkeit" und „reine Menschlichkeit" er baute, ihm den Ausblick und den Fortgang der Handlung durch seine Verworrenheit öfter erschwerte als erleichterte. Der epische Charakter ließ sich ohnedies nicht ganz beseitigen, und Wagners Neigung zum Symbolischen war dem Gelingen des Ganzen in einem Falle wie diesem, wo mit dem Gedanken

der Stoff und die künſtleriſche Form nicht frei zu ſchaffen, ſondern der Gedanke einem großentheils vorhandenen und nicht preiszugebenden Stoff anzubequemen und unterzulegen war, gleichfalls gefährlich. Was unter des Meiſters Händen daraus geworden iſt, muß zunächſt im Einzelnen geprüft werden. Liszt hat den „Ring des Nibelungen in Conception und Ausführung das Erhabenſte" genannt, „was der Menſchengeiſt bis jetzt künſtleriſch erſonnen habe", und einer der philoſophiſchen Schwätzer, die es nicht vermögen, ein Kunſtwerk mit künſtleriſchen Sinnen aufzunehmen, meint, daß in dem „Nibelungencyklus bereits völlig die Welt und der ſich erzeugende Geiſt ſelbſt dasjenige iſt, was in ihm formt und geſtaltet, und daß keinerlei ſpecielle Form, kein fremdher überkommenes und vom ſogenannten Muſtergültigen abſtrahirtes Geſetz, keinerlei „Technik des Dramas" hier äſthetiſch ſtörend dazwiſchen fährt in das ruhige Werden des Kunſtwerks, das eben vom ethiſchen Werden der Welt ſelbſt ſeine Form und Geſtaltung nimmt." Gerade ſolchem Gallimathias gegenüber fühlt man ſich angeregt doppelt ſorgfältig zu prüfen, ob nicht wirklich dem großen Werk die Controle einer „Technik des Dramas" ganz gut thue. Und warum auch nicht? Nach einer dramaturgiſchen Schablone wird kein Vernünftiger dies Rieſenwerk meſſen, und wiederum giebt es dramatiſche Geſetze, die die einfachſten, natürlich-geſundeſten der Welt ſind, denen ſich kein dramatiſches Kunſtwerk entzieht. Wozu auch die Furcht? Wagners Werk iſt ſo gewaltig, daß es ſelbſt durch einige kräftige dramaturgiſche Stöße nicht erſchüttert wird. Es iſt, alle ſeine Faktoren zuſammengenommen, ein Wunderwerk, aber untadelhaft iſt es keineswegs. Wer aber fordert das auch? Verlangt wird nur, daß man aus den Fehlern keine Tugenden mache und nicht blind die unvergänglichen Offenbarungen des göttlichen Genius mit den Mängeln und Gebrechen der menſchlichen Arbeit auf eine Stufe ſtelle. Tauchen wir darum, willens die Augen offen zu behalten, da uns die Ohren ſchon berauſchend und verwirrend klingen, getroſt in den Rhein hinab!

Es iſt ein großer, ſchöner und völlig ungezwungener ſymboliſcher Gedanke, daß das Gold, das, ſolange es nur der idealen Be-

trachtung, der ästhetischen Schau dient, die reinste Freude der reinen Gemüther ist, sofort zum Fluche wird, sobald es, dem klaren Element entrissen, zu egoistischem Besitz begehrt und umworben wird, und ebenso schön und tief ist es, daß Liebe und Egoismus im höchsten Sinne unvereinbare Gegensätze sind, für die es keinen Bund giebt. In dem Reich der Urformen äußern sie sich denn auch in dieser ihrer principiellen Verschiedenheit so sehr, daß nur dem der Besitz des Goldes, das die Rheintöchter hüten, frommen darf, der, der incarnirte Egoismus, von der Liebe, der Erlöserin der Welt nichts wissen will,

Nur wer der Minne Macht entsagt,
Nur wer der Liebe Lust vergaß,
Nur der erzielt sich den Zauber
Zum Reif zu zwingen das Gold.

Das hört Alberich und er setzt sich, willens, diese Bedingungen einzugehen, wirklich in den Besitz des Rheingolds, aber mit einer ganz seltsamen reservatio mentalis, auf die wohl zu achten ist:

Der Welt Erbe
Gewänn' ich zu eigen durch dich?
Erzwäng' ich nicht Liebe,
Doch listig erzwäng' ich mir Lust!

Und nach diesem Grundsatz verfährt er denn in Zukunft wirklich. Hier aber ist nun schon der Punkt, von welchem aus die ganze Nibelungentragödie leider Gottes aus den Angeln zu heben ist, und die wunderliche Erschleichung, die Wagner vornimmt, beweist nur auf's Neue, daß alle Symbolik leer und windig ist, wenn ihr nicht eine an sich sinnfällige, logische, vernünftige Handlung entspricht.

Denn man frage sich einmal: was kann der Unterschied zwischen „Liebe" und „Lust" bei einem Wesen, wie es Alberich ist, bedeuten? Müssen sie bei ihm nicht völlig auf eins hinauslaufen? Oder hält Jemand im Ernst dies „Schwefelgezwerg" einer idealen Hingabe von Leib und Seele für fähig, jener Liebe, wie sie Siegfried und Brünnhilde aneinander kettet? Gewiß nicht. Seiner Natur gemäß konnte die Liebe in ihm nur als verworrene, roh-gemeine Lust auftreten,

und ein Fluch auf eine „Liebe“ im höheren Sinne war in seinem Munde von vornherein bedeutungslos. Das wird auch indirekt von allen Wagner-Interpreten zugegeben und sollte sich von selbst verstehen. Die einzig mögliche Consequenz wäre nun aber diese: Alberich mußte mit dem Besitz des Goldes auf jede Liebe in welcher Gestalt immer verzichten; thut er es aber nicht, dann besitzt er dasselbe auch nicht zu Recht, das heißt zu magischem Recht, und der Zauber „zum Reise das Gold zu zwingen“ müßte bei ihm nicht verfangen. Wagner tröstet sich aber mit jenem erschlichenen Vorbehalt: er läßt Alberich den Ring schmieden, den Fluch des Goldes von Geschlecht zu Geschlecht, von Haupt zu Haupt wälzen und doch im Liebesbündniß mit einem Erdenweibe (Frau Grimhild, der Gibichungenfürstin) einen Sohn zeugen, Hagen, der ihn dereinst an dem Goldräuber Wotan rächen und den Ring zurückgewinnen soll. Dieser „List“ hat Alberich sich auch noch berühmt. Die Mär von seiner Vaterschaft zu Hagen ist offenkundig. Wotan spricht es in der „Walküre“ in dem großen Zwiegespräch mit Brünnhilden (oder seinem Selbstgespräch, wenn man will) deutlich aus, „daß ein Weib der Zwerg bewältigt, daß Gunst Gold ihm erzwang,

„Des Hasses Frucht
Hegt eine Frau,
Des Neides Kraft
Kreist ihr im Schooße:
Das Wunder gelang
Dem Liebelosen“ —

und weder ihm noch einem der anderen Götter und Halbgötter fällt es ein, daß dies ein „Wunder“ ist, das gar nicht hätte gelingen können und dürfen. Gelang es aber doch, dann war die ganze Geschichte mit dem Ringzauber und der Fluch, der an ihm haftet, ein offenbarer Schwindel. Damit steht und fällt aber der ganze Plan des Werkes, der doch dieser ist: den Ring vor der Begehrlichkeit der Nibelungen zu sichern und ihn dem Rhein zurückzugeben. Das möchte Wotan, der den Fluch mit der Tödtung Fasolts durch seinen Bruder Fafner so erschreckend rasch verwirklicht sieht, er, der an dem

Fluch selbst ein so gutes Anrecht hat. Denn wenn er den Ring, den er dem Alberich geraubt, auf die Warnung der Erda, der „weihlich weisesten Wala", die ihm den „düstren Tag, der den Göttern dämmert" prophezeit, wieder fahren läßt und den Riesen überantwortet, so geschieht das nicht aus Mangel an Egoismus, im Gegentheil: er zahlt mit dem Ringe, um den er die Riesen gern noch beträge, den Bau der Walhall, nachdem er den ursprünglichen Vertrag, der Freia (die Liebe) als Lohn bedang, schnöde über den Haufen gestoßen. Er erringt sich mit dem Golde also einen Vortheil und ist folgeweise seinem dämonischen Zauber wie jeder andere verfallen, dem Zauber, den Alberich in dem großartigen „Segen", mit dem er den geraubten Hort belegt, so schaurig-schön zusammengefaßt. Diesen unschädlich zu machen, läßt er durch seine reisigen Töchter, die Walküren, die kühnsten Kämpfer in seiner Götterburg versammeln, daß sie ihm beistünden wider das nächtliche Heer. Und es gelingt; es ist machtlos, wofern nur nicht ihr Geschlecht den Ring wieder in seine Hände bringt — denn dann wären Walhall und die Götter verloren. Wer aber bezwingt den Drachen Fafner, der den Hort hütet? Wotan nicht, der durch Verträge Herr und Knecht zugleich ist und der den Ring jenem nicht wieder entreißen darf, dem er ihn zum Sold gegeben, auch die Helden nicht, die er sich (wie Siegmund) herangezogen, die nur mit *seiner* Hülfe, durch *seine* Kraft stark sind. *Der* vermag es allein, dem der Gott niemals beistand, der durch sich selbst frei, ohne Geheiß, aus eigenem Drange die entscheidende That vollbringt, die der Gott nicht vollbringen *darf* und die kein anderer vollbringen *kann*. Und dieser „hehrste Held der Welt" erscheint: Siegfried, und eben er fällt durch den Speer Hagens, des Sohnes Alberichs, von dem Erda geweissagt:

„Wenn der Liebe finstrer Feind
Zürnend zeugt einen Sohn
Der Seligen Ende
Säumt dann nicht."

Dieser Hagen aber ist ganz zu Unrecht auf der Welt — oder aber der Fluch besteht nicht, es ist nur ein Schreckbild, vor dem Wotan

zittert. Alle seine Vorsichtsmaßregeln sind überflüssig, und die großen Conflicte, die uns in der „Walküre", im „Siegfried" und in der „Götterdämmerung" so furchtbar erschüttern, werden mit einer hinfälligen Voraussetzung in Zusammenhang gebracht. Aus diesem Cirkel giebt es keinen Ausweg. So gewiß Alberichs Unterscheidung von „Liebe" und „Lust" in seinem Munde ein Unding ist, so gewiß ist die Umgehung seines Schwurs eine Albernheit, die nicht die Kraft hat, „fortzeugend immer Böses zu gebären." Das ganze Gebäude steht also auf einem bröckligen Grunde, und weil dies der Fall ist, soll gegen Alberichs Verfluchung der Liebe gar nicht einmal der weitere nüchterne Einwand erhoben werden, daß man es hier mit einer Negativbedingung zu thun hat, die bei Licht betrachtet erst dann in Kraft treten kann, wenn Alberich dahin, todt oder — wenn dies für einen Gott oder Nibelungen nicht angeht — auf irgend eine sichere Weise für immer unfrei gemacht ist. Denn wenn Cajus testirt, dem Titus solle eine Erbschaft unter der Bedingung anfallen, daß er sich nicht verheirathe — was dann? Erst mit dem Tode des Titus könnte dann die Bedingung als erfüllt gelten. Wird ihm aber der Genuß oder der Besitz derselben unter gewissen Cautelen zu seinen Lebzeiten dennoch eingeräumt, so wird er ihrer doch zweifellos wieder verlustig, sobald er der Bedingung direct zuwider handelt und also eine Ehe eingeht. Ähnliches hätte auch dem Alberich widerfahren müssen. Galt seine Verfluchung der Liebe wirklich für bündig und nahm die dunkle Macht, die dabei im Spiel ist (man weiß nicht recht, wo sie thront), an, er werde nie anderes Sinnes werden, gut — dann mochte ja der Zauber einstweilen in Kraft treten. Von dem Moment aber, da er Frau Grimhilds Gunst gewann, hätte er, wenn es nur möglich gewesen wäre, aller Vortheile, die er durch das Gold erlangt, auch wieder verlustig gehen und jedenfalls in's Künftige um jede Aussicht, den Ring jemals wiederzuerlangen, gebracht werden müssen. Freilich: das Unheil ist einmal geschehen. Ich sage dies nicht, um an Wagners große Schöpfung den trivialen Maßstab unseres kleinen und kleinlichen Lebens zu legen; aber ohne logischen Zusammenhalt darf auch das mystischeste Werk nicht sein,

und es ist von Zeit zu Zeit ganz gut, einen Riesenbau auf seine Fundamente zu prüfen. Und gewahrt man sonst nichts, so sieht man vielleicht doch ein, daß mit der Symbolik, dieser wundervollen dramatischen Macht, dieser vornehmsten künstlerischen Werkmeisterin, leider nur zu leicht ein Augen verblendendes Spiel getrieben werden kann. Statt den geistigen Gehalt in einer von ihm geschaffenen klaren, durch sich selbst verständlichen und schönen Form zu empfangen, wird uns eine ungereimte Handlung nur darum aufoctroyirt, weil ihr jene tiefere Bedeutung inne wohnen soll, und wir vergessen darüber gar zu leicht, daß dergleichen, auf jeden Fall vom Übel, im Drama vollends unerträglich ist. Denn zunächst und vor Allem sehen wir dort, was sich *begiebt*, und erst in zweiter Linie, was das Begebniß etwa *bedeutet*. Ist dies aber an sich widerspruchsvoll oder unmöglich, dann hat wenigstens über mich die *Bedeutung* nicht die geringste Macht.

Allein und für sich betrachtet hätte also die symbolische principielle Ausschließung von Liebe und Egoismus, Minne und Besitzgier, Freia und dem Golde den trefflichsten Sinn; allein und für sich betrachtet wäre es vollkommen begreiflich, daß Alberich, der sich das Rheingold mit einem kühnen Handstreich erobert hat und dem es dann durch eine schändliche List geraubt ist, auf alle Weise darnach trachtet, es wieder in seinen und seines Geschlechtes Besitz zu bringen — aber wenn man *jene* Symbolik mit *dieser* Handlung zusammenleimt, wie Wagner es gethan, dann entsteht ein seltsames Unding ohne Sinn und Leben.

Es ist ein böser Fall — aber man muß sich schließlich wohl oder übel über seine Kluft hinwegsetzen, und das Kommende lohnt den Sprung: denn nicht nur eine übermäßige Fülle musikalischer, auch ein verschwenderischer Reichthum charakteristischer und dramatischer Schönheiten entblüht dem Kampfe des Licht- mit dem Nachtgeschlecht. Zwar in dem Zwist mit den Riesen, die sich die Liebe (Freia) erringen wollen und sie schließlich für den Besitz, für das Gold fahren lassen, in der Bethörung Alberichs, in der Auslösung Freias spielt einer eine traurige Rolle: der oberste der Götter, Wotan

ſelbſt. Ich weiß recht wohl, daß man ihm eine herzzerreißende Tragik hat andichten wollen, aber man frage ſich zunächſt einmal, was man mit offenen Augen wahrnimmt? Dieſer Gewaltige, vor deſſen Speer die Welt erzittern ſoll, will die plumpen, aber ehrlichen Rieſen um ihren ſauer verdienten Lohn betrügen und wie eine chikanöſe Prozeßpartei den Vertrag über die Erbauung Walhalls nur als einen Scherz hinſtellen. Ohne eigene Entſchließung taumelt er dem Rath und den Zickzackwegen des liſtigen Feuers (Loge) nach und hält, ſelbſt ein Räuber, dem Nibelungen ob ſeines Goldraubs eine moraliſche Vorleſung; immer mit gelähmten Händen, ſieht er, machtlos wie die übrigen Götter der ſchmählichen Auslöſung der lieblichen Schweſter zu, und obwohl er den Ring „um alle Welt“ nicht fahren laſſen will — zahlt er ihn ſchließlich auf den mahnenden Rath der Erda doch: eine That, die nunmehr wiederum alles Werths und aller Würde verluſtig iſt. Liegt in ſeiner Paſſivität ſchon eine äſthetiſche Schwäche, ſo ſinkt dieſe bis zur Erbärmlichkeit, wenn man ſie mit ſeinen prahleriſchen Worten vergleicht, und vollkommen unverſtändlich dünkt uns die Angſt, mit der die Walküren vor ihm zittern, ſein verächtlicher Handwink, der (wer glaubt es?) genügen ſoll, den Hunding in der „Walküre“ todt zu Boden zu ſtrecken. Seine wirklichen Thaten ſind niedrig oder der Rede nicht werth, die Pläne, durch die er Alberichs Rache zu hintertreiben denkt, ſind Gaukelei und Selbſtbetrug, und nur dann gewinnt er ſich eine gewiſſe Sympathie, wenn er ſich ſeiner ganzen elenden Ohnmacht bewußt wird, in Klagen ausbricht und ſich den ſtarken Regungen ſeines Herzens hingiebt. Dann klingt aus ſeinem Jammer etwas wie das Seufzen aller Creatur, die auch frei ihres Weges zu gehen glaubt und doch von dem Cauſalitätsgeſetz gebunden ſich in einem Netz gefangen ſieht, aus dem kein Entrinnen iſt. Im Übrigen iſt er ſo wenig eine tragiſche Figur wie der Zeus der Hellenen, und vom dramatiſchen Helden hat er keine Ader. Alberich hat vollkommen Recht, wenn er ihm kurz vor dem Ringraub im „Rheingold“ zuruft:

Frevelte ich,
So frevelt' ich frei an mir:

Doch an Allem, was war,
Ist und wird,
Frevelst, Ewiger, du,
Entreißest du frech mir den Ring.

Es ist nur gut, daß auch über ihm eine Schicksalsmacht waltet wie die Moira über den Häuptern der Olympischen, und man empfindet es als eine sittliche Genugthuung, daß sich der Fluch des Goldes auch an ihm erfüllt. Er hätte Götter und Welt vom Unheil befreien können, wenn er den Ring den Rheintöchtern zurückgegeben: aber das ging freilich auch nicht mehr, denn dann wäre Freia den Riesen verfallen gewesen. So rächen sich Lug und Trug und ziehen den ohnmächtigen Gott an endloser Kette in den Untergang. Und diesem ästhetischen Eindruck entspricht der theatralische durchaus: viel Worte, keine That. Eine unerquickliche Figur, ergreifend nur ein einziges Mal: in dem Abschied von Brünnhilde. Aber die mächtige Wirkung dieser Scene verdankt sich doch in allererster Linie der Musik, die hier ein Meer von Wohllaut ergießt, durch das die heißesten Ströme der Empfindung schießen. „Leb' wohl du kühnes, herrliches Kind" — von dort bis zum Ende wie herrlich Alles, wie groß!

Hat man sich nun aber einmal gesagt, daß das Gebäude auf einem schlechten Grund errichtet ist, daß die Kette, die sämmtliche vier Theile des gewaltigen Werkes zusammenhält, ein Loch hat, und daß Wotan, der Heervater, es nicht werth ist, daß um seinet- und der Seinen willen so viel Kraft vergeudet, so viel Blut vergossen wird, dann kann man sich den einzelnen Gliedern des „Rings des Nibelungen" mit um so größerer Ruhe hingeben und sich ihrer unvergleichlichen poetischen, musikalischen, psychologischen und dramatischen Schönheiten erfreuen. Und welche Schönheiten, nie gehört und nie gesehen! Von dem ersten riesigen Orgelpunkt in Es bis zu dem Motiv des Regenbogens, über den die lachenden und leichtsinnigen Götter in die Burg einziehen — welch' ein Reichthum zumal musikalischer Einfälle, und wie spricht sich in ihnen auch das Charakteristische auf dem kürzesten Wege mit oft ganz verblüffender Eindringlichkeit aus! Es wäre zuzugeben, daß sich unter der Un-

zahl von Motiven, die von sorglicher Hand aus dem mächtigen Ganzen losgeschält und zur Bequemlichkeit der Hörer, d. h. zur Erleichterung des Verständnisses in „Thematischen Leitfaden" (dem trefflichen von Hans von Wolzogen), „Führern" (im Schloemp'schen Verlage in Leipzig) und dabei Wegweisern übersichtlich zusammengestellt sind, nicht wenige angetroffen werden, die erst durch irgend eine außerhalb des Musikalischen liegende Verbindung ihre Bedeutung und Benennung erhalten, denen also das Charakteristische nicht ohne Weiteres innewohnt — man halte aber einmal das Melos des Urelementes, das dem Wasser als dem mythologischen Quell alles Seins zunächst gehört, das des Feuers (Loge) und das der Riesen neben einander, den Gewitterruf des Donner, den immer weiter gespannten Bogen der farbigen Brücke, um sich von der Beredsamkeit dieser musikalischen Sprache zu überzeugen. Sie ist so eindringlich, daß sie sich dem Laien wie dem Kenner aufzwingt, und zumal im „Rheingold", wo die Elemente sich noch in großen typischen Massen sondern, ist sie von der allergrößten Einfachheit. Dabei breitet sie sich bald in größeren Zügen zu geschlossenen Sätzen aus, zu denen Loges wundervoller Gesang „So weit Leben und Weben" gehört, bald erzeugt sie aus dem großen symphonischen Strom immer neue, bald kleinere, bald größere Gebilde, motivische Grundformen, die an sich schon von höchster Schönheit in eine sinnvolle Beziehung zu einander gebracht, leicht variirt, charakteristisch umgestaltet werden, so daß man vor der geistigen Macht, die diese anscheinend so frei quellenden Fluthen wie jener Meister des Zauberlehrlings beherrscht, die höchste Bewunderung empfindet. Bald giebt sich die Musik, ohne geistreiche Nebenabsicht, ohne eigentlich dramatische Intention nur ihrem melodischen Spieltrieb hin und durch diesen entzückt sie uns unwiderstehlich in dem holden Treiben der Rheintöchter. Die erste individuelle musikalische Figur, die aus dem Urstoff wie Perlen im Wasser emporsteigt, das „Weia! Waga!" der Woglinde, rein und klar wie das Element, in welchem diese glücklichen Geschöpfe leben, ist eine ihrer anmuthigsten Gestaltungen, und von gleicher Klarheit sind die harmonisch so einfachen süßen Drei-

gesänge „Schäme dich, Albe! schilt nicht dort unten", „Rheingold! Rheingold! Leuchtende Lust", „Wo bist du Rauher denn heim?" Ja, so übermächtig ist hier die klare, schöne Melodik, so wenig hat sich Wagner anscheinend entschließen können, ihren Wohllaut durch den Friedensstörer Alberich zu trüben, daß dieser charakteristisch entschieden zu kurz kommt — denn weder das hämmernde Motiv, unter dem die Zwerge ihre Schmiedearbeit verrichten und das hier bei der Verfolgung der Mädchen durch den Nibelungen mit seinen Triolen jäh abgebrochen zuerst auftritt (man hat es ein Motiv der Drohung genannt), noch Alberichs zweitöniger Wehruf, der kaum noch musikalisch zu nennen ist, so primitiv ist er (er ist im Verlauf des ganzen Werkes von den erwähnten Führern als „Frohnmotiv" an allen möglichen Orten nachgewiesen und sogar in dem Ruf der Mädchen „Rheingold!" gefunden, gewiß mit Grund, weil ja eben dieser strahlende Schatz, dem Wasser entrissen, alle Welt in das Joch des Egoismus knechtet und wie nichts umworben wird) — weder eins noch das andere nimmt persönlichere Gestalt und Färbung an.

Man darf nach dieser Richtung auch nicht zu eifrig suchen. Wie es in der Sprache nur eine geringe Anzahl von Wörtern giebt, die lautmalend (onomatopoetisch) das Object bezeichnen, für das sie der Ausdruck sind, so sind auch in der Musik die Formen gezählt, denen diese darstellende Kraft innewohnt, und glücklich ist der Finder und Besitzer. Im Allgemeinen hat man sich zu bescheiden, wenn dem äußeren oder inneren Vorgang das Gewand gegeben wird, das sich ihm fügt, auch wenn es ihn nicht so deutlich wie das Motiv des Urelements, des Feuers, der Riesen durchschimmern läßt — und in dieser Findung der musikalischen Motive zweiten Grades, wie ich sie nennen möchte, ist Wagner ebenso unerschöpflich und groß. Ihm, dem Denker und Grübler, wird selbstredend kein Motiv, kein Thema mitunterlaufen, das einer seiner künstlerischen Absichten zuwiderliefe — dergleichen versteht sich bei ihm ganz von selbst, er opfert keiner Melodie zu Liebe das dramatische Gesetz; eher ließe sich denken, daß er Motive *erdächte*, denen man die Verstandesarbeit anmerkte und die von der musikalischen Gnade verlassen wären. Das ist nun aber

gerade das Herrliche, daß bei ihm das musikalische Erntefeld so dicht in Garben steht, daß sich Halm an Halm geradezu drängen. Es laufen wohl einige Tonfolgen unter, deren Erfindung nicht sonderlich ist oder die keine musikalische Bedeutung haben, wie das sogenannte Vertragsmotiv mit seiner absteigenden Scala, das „Fluchtmotiv", das die von den Riesen gehetzte Freia zum ersten Male ankündigt und das man schon in zwanzig Opern gehört zu haben glaubt; aber wer ergrübelte das wundervolle Motiv der Walhall, das zu hören man nicht ermüdet, so oft es auch im Verlauf des ganzen Werkes auftritt, ein Motiv, das wiederum dem Ringmotiv eng verwandt ist, wer den schmeichlerischen Gesang der Fricka „Herrliche Wohnung, wonniger Hausrath" (man hat auch diesem Motiv einen Namen, den der „Liebesfesselung" beigelegt), wer das entzückende Thema, das von Freias goldenen Äpfeln zum ersten Mal im Munde des Riesen Fasner ertönt? Das sind geniale Eingebungen, die sich die immer noch starren und stumpfen Gegner Wagners auf ihre musikalische Unverwüstlichkeit ansehen sollten. Sie würden dann nicht so laut über die Unvernunft ächzen, Tarnhelm, Riesenwurm und Kröte musikalisch darzustellen — Dinge, die eben im Gewebe des Ganzen mitunterlaufen und in denen doch wahrlich nicht seine Bedeutung beruht. Auch daß dem Rheingold eine Fanfare, dem Schwert des Gottes, das ihn gegen die Hinterlist der Neidinge schützen soll, ein besonderes Motiv beigegeben wird (das letzte, das in der „Walküre" und im „Siegfried" so prächtig verwandt ist, erklingt zum ersten Male, als Wotan den Gedanken faßt, die neue Burg die Walhall zu nennen und in ihr mit der Walküren Hülfe seine Kämpfer zu versammeln), ist nicht so mechanisch zu verstehen und mißzudeuten, wie man es so gern gethan. Nicht der todte Goldklumpen, das todte Geräth werden durch diese Motive musikalisch umschrieben — das wäre eine plumpe und kleinliche Procedur; die geistige Beziehung, die bei ihrem Erscheinen, bei ihrer Nennung lebendig wird, die symbolische Kraft, die ihnen innewohnt, tönt, und daß sie es mit einer bestimmten Figur thut, das entspricht nur dem Princip der sogenannten Leitmotive, in denen sich Wagner eines seiner vornehmsten

technischen Hülfsmittel herangebildet hat, über dessen Bedeutung und Berechtigung an anderer Stelle, u. A. bei Gelegenheit des „Lohengrin" geredet wurde. An und für sich möchte ihre Wiederkehr entbehrlich dünken, aber die klare Darlegung des reichen und mannigfaltig verschlungenen Inhalts des „Rings der Nibelungen" ist ohne ihre Hülfe doch kaum vorzustellen; und wer möchte ein Mittel verwerfen, das eine Fülle der schärfsten dramatischen Wirkungen ermöglicht und doch beständig musikalisch verwandt wird, vollends wenn die Motive selbst so ganz dem musikalischen Empfinden entquollen sind? In dem „Ring des Nibelungen" ist das Princip der Leitmotive zur höchsten Vollendung ausgebildet und die geistige Arbeit, die in ihrer doch so ganz mühelos scheinenden Verwendung und Verknüpfung ruht, wahrhaft staunenswerth. Es bedarf des eingehendsten Studiums, um die Verwandtschaft, die Beziehung, die Vereinigung dieser Motive ganz zu erkennen, und man kann sich oft des Gefühls nicht erwehren, daß das Allermeiste dieser Mühen der unmittelbaren Anempfindung, dem unmittelbaren Verständniß, jedenfalls im Theater, verschlossen bleibt und verschlossen bleiben muß. Gerade die lebendige, frische Empfänglichkeit für das Dramatische liebt es nicht, sich durch Combinationen, die dem Verstande mehr als dem ästhetischen Sinn angehören, gar zu sehr einschnüren und verwirren zu lassen. Der einfache, gesunde Sinn hat eine Scheu vor Geheimnissen und Räthselkram. Er läßt sich den Verstand als Führer gefallen, aber er bittet, ihn die nächste Straße zu führen und sich nicht in Irrgärten zu verweilen. Aber was verschlägt es, wenn uns diese oder jene geistreiche Beziehung entgeht, da der musikalische Eindruck auch ohne das ein so unmittelbar machtvoller ist? Wenn in Mozarts „Figaro" der Graf während des bräutlichen Reigens im dritten Akt das Liebesbriefchen empfängt, dann hört man im Orchester den Schmerzenslaut, den ihm die als Siegel dienende Nadel, die ihn in den Finger gestochen, entpreßt. Ich bin auf diese musikalische Arabeske erst vor Kurzem aufmerksam geworden, längst nachdem ich den Figaro wohl an die fünfzig Mal und darüber gehört, und ich habe die Oper trotz dieser späten Erkenntniß

doch auch vorher schon mit vollen Zügen bis auf den Grund genossen.

Wäre das „Rheingold" dramatisch so reich wie es musikalisch ist, dann wäre es vielleicht die Krone des Ganzen. Aber da fehlt es, und bei seinem expositionellen Charakter ist eine starke Erregung auch noch kaum zu erwarten. Wir folgen ihm mit der Ergötzung, die wir an einem Märchen nehmen, und schauen, wie sich das bei jedem Drama, das für die Bühne bestimmt ist, von selbst versteht, zunächst nur den concreten Vorgang und nicht die hinter ihm etwa verborgen liegende Symbolik. Nur wenn diese plötzlich aus der Handlung selbst hervorleuchtet, ergreift es uns tiefer: wie bei Fasolts Tod. Da spüren wir plötzlich, daß der goldene Glanz, um den in der kühlen, ruhigen Tiefe die Wünsche und Gedanken wie um ein liebliches Bild kreisten, mit den rohen Händen der Besitzsucht angepackt, „hinausgegeben in des Lebens Fremde" seine beglückende Kraft verloren hat. Wir fühlen, daß wir in einer Welt der Eigenliebe leben, in der man den Edelstein, das allgeschätzte Gold, den finsteren Mächten abgewinnen muß,

„Die unterm Tage schlimmgeartet hausen.
Nicht ohne Opfer macht man sie geneigt
Und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
Die Seele hätte rein zurückgezogen."

Wir ahnen, daß dieser Streit, dieser Fluch nicht eher ruhen wird, als bis wir das Glück aufs Neue in der stillen Welt der Tiefe suchen — im Schrein des Herzens —, bis wir wieder lernen, das Schöne zu lieben, nur weil es schön ist — und es durchschauert uns inniger. Was die dramatische Verwicklung sonst bringt, steigt als Vorgang an sich betrachtet, unberührt von jeder Symbolik, nur einmal zu tragischer Höhe empor: in dem Fluch des Alberich, einem Meisterstück musikalischer Declamation; alles Übrige macht, rein äußerlich betrachtet, ohne

daz wir die glosse suochen
in den swarzen buochen,

den Eindruck eines bald grotesken, bald anmuthigen Intriguenspiels aus der Fabelwelt, ohne ernsthafte Erregung und ohne die Absicht derselben. Die Götter sind langweilig, und scheint es von ihrer Seite einmal zu einer erfrischenden Aktion kommen zu sollen, dann wird sie durch den unseligen Wotan unfehlbar stets vereitelt. Er, der seinen Vertrag selbst mit den elendesten Winkelzügen bricht und wider denselben nur handelt, nicht um eine große, freie, göttliche That oder auch Gewaltthat zu begehen, sondern um zu der Kunst der Beutelschneider zu greifen — er intervenirt immer zur rechten Unzeit, wenn Donner und Froh gerade Miene machen, den Beweis dafür zu erbringen, daß sie keine eitlen Renommisten, sondern wirkliche Götter, wirklich die Kraft und die ewige Jugend sind. Was hilft es nun, daß Donner prahlt, den Riesen „des Lohnes Last in gutem Gewicht", das heißt mit seinem Hammer zahlen zu wollen, daß er mit seinem Bruder Froh dem Loge zu Leib will, daß er den Fafner mit „schäumender Wuth" anschnaubt und ausholt, um „den Schmählichen zu zerschmettern"? Was hilft es? Wotan tritt immer, als hätten die göttlichen Brüder es so abgekartet, mit seinem Speer dazwischen, damit der gute Donner wenigstens den Schein der Kraft rette. Darum ist man schließlich auch ganz erstaunt, daß er wenigstens eins kann: gewittern. Aber es geht mir, den sonst ein Theatergewitter gar leicht illudirt, mit dieser Leistung Donners ganz eigen: anstatt mich unmittelbar an den Heerd der Blitze zu versetzen und mit doppelter Elementarkraft zu wirken, da man sie doch aus allererster Hand empfängt, schrumpft sie mit der schwächlichen Persönlichkeit ihres Erzeugers zusammen. Sie weckt keinen Glauben. Gerade dies Gewitter, das jede Phantasie in Schrecken setzen müßte, riecht bedenklich nach Kolophonium. Dies ist vollkommen ernsthaft gemeint. Nicht was wir von einer dramatischen Gestalt glauben sollen, sondern wie sie uns erscheint, wie sie sich uns durch ihre Thaten darstellt, entscheidet für ihren Werth und ihre Wirkung. Hier gilt nicht der Stempel, nur das Gewicht, am Allerwenigsten aber ein mystischer Affectionswerth. Dramatische Amulete giebt es nicht, und ein Hosenknopf, auch wenn ihm die wunderbarsten Eigen-

ſchaften beigemeſſen werden, wird im dramatiſchen Revier immer nur mit dem Werth eines Hoſenknopfes, nicht mit dem eines Diamanten bezahlt. Nur der volle, wahre Gehalt, nicht ſein Gepräge oder ſeine vermeinte Zauberkraft gilt.

Das ändert ſich nun in der „Walküre" ſofort. „Land!" ruft der Schiffer, wenn ſich aus der Wogenfluth der ſchmale Küſtenſtreif erhebt. „Land!" rufen wir, nachdem wir mit den Rheintöchtern im feuchten Element verweilt und nun in der „Walküre" feſten Grund unter den Füßen fühlen; dreifach beglückt rufen wir „Land", denn der Boden, den wir betreten, iſt die mütterliche Erde, dieſelbe, aus der unſere Gedanken, unſere Gefühle, unſere Leidenſchaften emporwachſen. Den Reichen über und unter dem Tage ſind wir entrückt, wir ſehen Menſchen, die empfinden wie wir, handeln wie wir, deren Seufzer und Thränen uns verſtändlich ſind. Wie jener Rieſe Antäus Kraft aus der Berührung mit eben dieſer Erde ſog, ſo ſerntet auch Wagner alle ihre Segnungen in überſchwenglicher Weiſe. Sein Genius hat kaum etwas Größeres geſchaffen als den ganzen erſten Akt der „Walküre", als Brünnhildens Todesverkündigung im zweiten Akt und den Abſchied Wotans von ſeiner geliebteſten Tochter im dritten, der Alles aufwühlt, was wir als „Erbtheil vom Weibe" in uns tragen. Hier verliert der trübſelige Gott einmal den Fluch ſeiner langweiligen Reſignation — leider nur hier, denn es bleibt ihm immer noch Gelegenheit, den dramatiſchen Unheilſtifter zu ſpielen.

Der ſchöpferiſche Gedanke, der in Wotans Seele entſprang, als er mit ſeiner Gattin und ſeinen göttlichen Geſchwiſtern über die Regenbogenbrücke in die himmliſche Burg einzog, und der uns, unausgeſprochen, im „Rheingold" auch völlig unverſtändlich blieb, iſt inzwiſchen zur That geworden: er zeugte ſich die Töchter, die Walküren, mit der allweiſen Erda ſelbſt die herrliche Brünnhilde, und ſammelte durch ſie ein Heer muthiger Kämpfer, die „trüber Verträge trügende Bande" auf Erden mit freiem Heldenſinn brachen, todestreue Oppoſitionsmänner, in der Walhall. Das erfahren wir von ihm ſelbſt aus ſeiner muſikaliſch ganz vom Genius erfüllten,

dramatisch jedoch unzulänglichen und mit Wagners in seinem Aufsatz „Zukunftsmusik" ausgesprochenen Grundsätzen, die sich gegen das Verweilen bei der äußerlichen Erklärung dramatischer Vorgänge wenden, schnurstracks im Widerspruch stehenden Erzählung im zweiten Akt. Als „Wälse" hat der Gott inzwischen die Welt durchstreift. Ein Menschenweib gebar ihm ein Zwillingspaar: Siegmund und Sieglinde. Das Weib ist dem Joch einer unglücklichen Ehe, ihrem Räuber, dem finsteren, gewaltthätigen Hunding verfallen, der Knabe unter des Vaters Führung zum Manne gereift, der überall hilft, wo es eine trotzige That gilt, und der infolge dessen den Haß der ganzen Welt auf sich lenkt. In ihm hoffte Wotan sich den Erlöser heranzubilden, der mit dem Nibelungenring, den der zum Drachen umgewandelte grimmige Fafner hütet, der „Welt Erbe" wieder zu eigen gewinnt und den düsteren Tag, der den Göttern dämmern soll, ans Ende aller Dinge verweist. Für ihn hat er in Hundings Hütte das Götterschwert in den Eschenstamm gestoßen, und Siegmund vermag wirklich, was keiner vermochte: er entreißt den blinkenden Stahl der Haft. Aber des Gottes Wille scheitert dennoch. „Zu eins" mit dem Schwert hat Siegmund sich die leibliche Schwester, die Gattin des „Neidings" Hunding gewonnen: zur Braut, zum Weibe, und dieses Bündniß der gotterzeugten Geschwister wird für Wotan die Veranlassung, seine Hand von dem Sohne abzuziehen und ihn, der ihm das Heil bringen sollte, den er liebt, den er schützen möchte wie Keinen, dem Schwert des Feindes zu überantworten.

Es lohnt sich, auf dieser Stufe der Handlung kurz zu verweilen. Man hat sich dabei klar zu machen, daß Siegmund, auch wenn er die Verschuldung der Blutschande nicht auf sich geladen hätte, zum Welterlöser doch nicht getaugt haben würde: weil ihm die Freiheit fehlt. Der Held, der nach Wotans eigenen Worten noth thut,

„Der, ledig göttlichen Schutzes,
Sich löse vom Göttergesetz",

der so nur taugt,

„Zu wirken die That,
Die, wie noth sie den Göttern,
Dem Gott doch zu wirken verwehrt,"

also die Zurückgewinnung des Ringes — dieser Held konnte Siegmund gar nicht sein, denn Wotan war es, der durch ihn wirkte, der, was er selbst nicht thun durfte, sich auf solche Weise durch einen Andern erschleichen möchte. Er schuf ihm „die Noth wie das neidliche Schwert." Also in diesem Betracht war Siegmund von Anfang nicht der rechte Mann, und daran konnte seine Liebe zu Sieglinden nichts verschlimmern noch bessern. Wie steht es nun aber mit dieser Liebe selbst? Auf dem Papier, dürr erzählt, mag sie sich verletzend ausnehmen, aber wie erschütternd und herzbewegend, wie frei und groß erscheint sie auf der Bühne, in der dramatischen und musikalischen Ausführung, die Wagner ihr gegeben! Es zogen im Jahre 1876 Viele nach Bayreuth, willens, sich über diese Scene englisch-sittlich zu entrüsten und Angesichts ihrer das Strafgesetzbuch zu citiren, aber außer einigen Witzbolden, die über das Herz weg schrieben, hat es Keiner vermocht. Mit dem gewaltigen Wellenschlag der Leidenschaft, die den Gesang der Geschwister durchpulst, wurde jedes Bedenken davongetragen, und heutzutage nörgelt Niemand mehr daran herum. In welcher Zeit spielt denn auch die „Walküre?" Ist es nicht ein vorsündfluthliches Alter, in dem die Götter noch unter den Irdischen wandeln und mit ihnen leben und lieben, ist es nicht eine Zeit, in der das Blut wild und ungebändigt schlägt, die von Knigges „Umgang mit Menschen" und Albertis „Complimentirbuch" nichts weiß? Wer hier streng und prüde sein will, der müßte sich von der Ilias, der Odyssee und den ersten Büchern Mosis mit hellem Entsetzen abwenden, denn Verhältnissen wie Siegmunds und Sieglindens begegnet man dort auf Schritt und Tritt. In dieser freudlosen, haßerfüllten Welt sind sie die einzigen, die sich verstehen, derselbe Schimmer entstrahlt ihrem Auge, dasselbe Leid schwellt ihr Herz, sie sind auf einander angewiesen, sie, die Gottkinder, und achten den Eid, der die Unliebenden eint, der das unglückliche Weib an den rohen Hunding kettet, nicht heilig, wie es die Helden der Goetheschen

„Wahlverwandtſchaften“ thun. Dieſe Vorausſetzungen ſind es auch im Bunde mit der mythiſchen Zeit des Werkes, die alle Bedenken zerſtreuen, und in Wirklichkeit iſt es nicht der unmittelbare Eindruck der Scene, der irgend Jemanden verletzen könnte — das nachträgliche Überlegen, das den modernen Maßſtab anlegt, iſt es. Wäre die Scene wirklich ſo beleidigend, wie einige Theoretiker ſie 1876 vor den Bayreuther Aufführungen darſtellen wollten, dann würde ſie ſicher auf dem Theater, das für derlei Fragen der ſittlichen Scheu, Angeſichts der Öffentlichkeit und des grellen Lampenlichtes, die beſte Prüfungs- und Läuterungsſtätte iſt, ganz unerträglich ſein. Aber ſie iſt es nicht und wir geben uns ohne jede Zurückhaltung ihrer mächtigen und ſtetigen dramatiſchen Entwicklung hin und ſchwelgen in der Fülle der melodiſchen Motive, die Sieglindens Mitleid und Liebe, das Leid und den Heldenſinn der Wälſungen künden, und wie man ſie alle benennen mag, die klingenden Wellen, die in dieſen Strom einmünden, auf dem wie eine blumenreiche Erdſcholle, die ſich vom Ufer gelöſt, Siegmunds allbekannter Liebesgeſang „Winterſtürme wichen dem Wonnemond“ dahinfährt. Eine Kunſt ohnegleichen hat ſie mit den aus dem „Rheingold“ ſchon bekannten Motiven und den ſpäteren des „Siegfried“ und der „Götterdämmerung“ verwoben, und doch ſteht ein jedes muſikaliſch frei und ſchön für ſich da.

Freilich bringt uns nun demnächſt das Drama ſelbſt den modernen Maßſtab, den die Zuſchauer an Siegmunds und Sieglindens Liebe anzulegen ſich weigerten: durch die Anklage der Fricka, durch Sieglindens Verzweiflung. Denn ſo iſt es nicht gemeint, daß das Wälſungenpaar ohne Verſchulden wäre. Auf dem blutſchänderiſchen Bündniß liegt meines Erachtens nicht der Nachdruck, aber ſie haben die Ehe gebrochen, und, wie ſehr wir immer ihre Herzensnoth mitempfinden —, ſo lange die Ehe heilig gilt, hatte die Hüterin derſelben, Fricka, ein Recht, auf ihre Beſtrafung zu dringen. Daß ſie dabei den anderen Punkt ſo ſtark betont, erſcheint mir wie ein Anachronismus und eine Gefühlsverwirrung, aber es geſchieht nun einmal, und aus dem Entſetzen, das die arme Sieglinde nach dem Rauſch der Leidenſchaft befällt, ſpricht auf alle Fälle ein verehrungs-

würdiges sittliches Empfinden, das man nicht abweisen kann, sollte es selbst in jene Zeit nicht taugen. Fricka also fordert die Bestrafung der Frevelnden, Siegmunds Tod. Und Wotan? Er war Willens, dem Sohne den Sieg zu schaffen, die Walküre Brünnhilde, sein verkörperter Wille, wußte bereits, für wen sie zu streiten hat — alsbald giebt aber der Gott der zürnenden Gattin, obschon mit Widerstreben, nach und wieder zeigt er sich als Knecht eines Gesetzes, das nicht er selbst ist, der Thäter einer That, die er im Grunde nicht will, als der Würdeloseste und Unfreieste Aller. Wie ganz anders geartet ist doch in dieser Beziehung der hellenische Herrscher des Olymps! Untragisch ist er wie Wotan auch, und in seinem Verhältniß zur Gemahlin gleicht er ihm wie ein Ei dem andern: in allem Anderen aber ist er sein völliges Gegentheil. Zeus ist selbst der Wille, die Freiheit, das Gesetz, immer kraftvoll, immer groß und in jedem Augenblick fähig, die vernachlässigte Würde wiederzugewinnen. Er schützt im Kampfe, wen er schützen will, er bleibt den Kindern seiner Liebe getreu, während der schwächliche Wotan den Sohn, der die Welt und ihn erlösen sollte, einem Zanke mit seiner Frau opfert. Ja wirklich nur einem Zanke, und das ist das Empörende dieses Auftritts. Denn das, was Fricka ihm sagt, mußte er sich doch lange selbst sagen, der Standpunkt, den sie einnimmt, die Satzung, auf die sie sich beruft, waren ihm nicht fremd. Wollte er sich darüber hinwegsetzen — warum that er es nicht? Es mochte im Sinne der gewöhnlichen Moral nicht „gut" sein, aber es hätte ihn ästhetisch und dramatisch geadelt. Wollte er es aber nicht, warum täuschte er sich über den Abgrund hinweg, warum gaukelte er sich zum zweiten Male etwas vor, wie er es schon mit Bezug auf Siegmunds Welterlöserthum gethan? Er hätte immerhin einen tragischen Anstrich gewinnen mögen, wenn er dem sittlichen Gesetz mit blutendem Herzen das eigene Kind geopfert — aber selbst sein Zwiespalt entbehrt der Größe und Rührungsfähigkeit. Kein qualvoll abgerungenes Opfer — ein jämmerliches Nachgeben ist das Ergebniß seines langen Gesprächs mit der triumphirend auf ihrem Widdergespann von dannen jagenden Fricka.

Es mag, um mit dieſem tückiſchen Störer der reinſten künſtleriſchen Freuden, der uns durch ſein eigenes Verhalten einen praktiſchen Beweis vom Neide der Götter giebt, in der „Walküre“ fertig zu werden, gleich darangeſchloſſen werden, wie er ſich nach Brünnhildens eigenmächtigem Eintreten für den verlaſſenen Siegmund benimmt. Dies herrliche Weib hat, von jähem Entſetzen erfüllt, ganz unerwartet ſein Gebot vernommen, für Hunding zu kämpfen und den Wälſung zu fällen. Sie kennt Wotans innerſte Herzensregung, ſeinen wahrhaften Willen — aber ſie muß gehorchen, und ſie thut es. Sie naht dem Helden, dem die ſchlummernde todtmatte Sieglinde im Schooße ruht, und in einer dramatiſch wie muſikaliſch gleich großartigen Scene, die ſich an das Erhabenſte reiht, was die Kunſt aller Völker beſitzt, verkündet ſie dem Helden, im tiefſten Innern ergriffen, weihevoll ſein Geſchick. Als ſie aber ſeine unerſchütterliche Liebe zu der harmvollen, ganz gebrochenen Sieglinde ſieht, das Schwert, das nach dem Herzen der Unglücklichen zuckt, da übermannt es ſie und „im heftigſten Sturme des Mitgefühls“ beſchließt ſie, den zu retten, den ſie zu fällen berufen ward. Vergebens, Fricka will ihr Recht, Wotan ſchirmt es, und an ſeinem Speere zerſchellt des Wälſungen Schwert: er fällt von Hundings Hand. Das iſt begreiflich, das war nunmehr unabwendbar. Aber iſt es eben ſo ſelbſtverſtändlich, daß Wotan für den inneren Zwieſpalt, der ſeine kühne edle Tochter zu ihrer Liebesthat bewogen, nun plötzlich nicht das geringſte Verſtändniß zeigt? Wotan wußte doch, daß Brünnhilde wie er ſelbſt den Wälſung liebt und daß ſie, wenn ſie ihrem überwallenden Herzen gehorchte, zugleich *ſeinem erſten*, ſeinem echten, natürlichen Willen folgte, daß ſie alſo im Grunde doch, wie ſie es bislang geweſen, auch in dieſer entſcheidenden Situation ſein Wille blieb. Mochte er ſie ſtrafen, aber warum auf die Zitternde alle Wetterſtürme ſeines Grimmes entfeſſeln? Warum mußte Wagner ihn, der ſich bis dahin ſo ſchwach gezeigt, gerade an dieſer Stelle, ganz zur Unzeit, mit allen Schrecken, aller Pracht des Gewitters umgeben, warum lieh er ihm zu ſo ſchlechter Stunde den polternden, brutalen Zorn? Er konnte nicht übler angebracht ſein.

Brünnhildens That durfte nicht ungerächt bleiben, aber mächtige, göttliche Fassung hätte dem Rächer bei aller Strenge geziemt. Denn Alles, was die Walküre ihm später so großartig einfach vorhält, hätte er sich selbst sagen müssen, wie zuvor das, womit Fricka ihn bestürmt. Ist es denn das Vorrecht des Göttervaters, nicht nur der „Unfreieste", sondern auch der Dümmste Aller zu sein? Er möchte zwar Brünnhildens heilige That nur wie einen „üppigen Rausch wonniger Rührung", eine sentimental-verliebte Wallung behandeln, seine Abkehr von dem Helden dagegen wie ein tragisches Opfer ersten Ranges, mit gräßlicher Noth und brennendem Weh erkauft — aber er irrt sich: sein „Opfer" war die Frucht seiner Kurzsichtigkeit und Schwäche, Brünnhilde aber, des Conflictes, seiner inneren Entzweiung durch Fricka und seines wahren Willens vollkommen bewußt, war ebenso hellsichtig und weise, wie sie muthig und großherzig war. Während er sich mit erzwungener Fühllosigkeit von dem Wälsungenstamm wenden möchte, Brünnhilden verbietet, ihn um Schutz für die schwesterliche Wittwe anzugehen, und das zu Stücken geschlagene göttliche Schwert fortan für nichts 'achtet, sieht sie mit prophetischem Geist aus Sieglindens Schooße das Heil der Welt erblühen, und der wieder Aufgerichteten, Getrösteten, die sie gerettet, ruft sie jauchzend zu:

Verwahr' ihm die starken
Schwertesstücken;
Seines Vaters Walstatt
Entführt' ich sie glücklich:
Der neu gefügt
Das Schwert einst schwingt,
Den Namen nehm' er von mir —
„Siegfried" freu' sich des Siegs.

Ein „hehrstes Wunder", eine überwältigend schöne und hohe Gestalt, die größte von allen, die Wagner geschaffen. Und dies hohe Bild sollte einer grausamen Strafe verfallen? Das war unmöglich. Und hier tritt nun die Wendung ein, die uns Walvater für einige Augenblicke ans Herz schließt, fest, brünstig. Er bannt sein Kind zu ewigem

Schlaf auf dem Felsen und läßt die Schlummernde von ewiger Glut umlodern, die nur Einer zu durchbrechen vermag: „der freier als er, der Gott", der Retter, der Heiland — Siegfried, wie Brünnhilde es vorahnt. In dieser Milderung des Spruches und mehr noch in der sein Herz selbst überwältigenden Rührung im Bunde mit seiner Abschließung von jeder That, jeder Hülfe, in diesem ruhigen Erwarten des Messias, der ihn seiner göttlichen Herrschaft zu entkleiden die Macht hat: in dieser Resignation liegt wirklich eine erhabene Größe, die zwar mehr philosophisch als dramatisch ist, die jedoch nicht vergebens ans Herz greift. Niemals äußert sie sich aber auch wieder mit gleicher Kraft und Innigkeit, und nicht oft genug kann man der Empfindungsfülle gedenken und der musikalischen Zaubermacht, in die sie sich umsetzt, die wieder zu zertheilen und in ihre Motive zu zerlegen mir hier widerstrebt: so voll und lückenlos, so aus einer Glut geboren ist das Ganze.

Und an solchen Meisterthaten ist die „Walküre" überreich. Wie die Scene der Todesverkündigung dramatisch, so ist sie auch musikalisch von einem heiligen, todesschaurigen Ernst erfüllt, der doch vor dem Entsetzen bewahrt bleibt: so feierlich, so friedlich zugleich ist die Stimmung. Sobald Brünnhilde erscheint, von dem Schicksalsmotiv umtönt, aus dem sich der in Siegmunds Munde so unsäglich ergreifend klingende, ergebene Sterbegesang entwickelt, stehen wir unter dem Bann dieser großartigen Eingebung, die bei aller Ausbildung der Détails, so der entzückenden Schilderung der Wonnen Walhalls, der Schaar der gefallenen Helden, die den neuen Ankömmling mit hoch-heiligem Gruß empfängt, der holden Wunschmädchen, die ihm den Trank spenden, doch von dem Grundzug nie verlassen, sondern auf das Festeste zusammengeschlossen wird. Es kann nichts Ernsteres und Erhabeneres geben, als die klare und ruhige Resignation in Siegmunds Worten

So grüße mir Walhall,
Grüße mir Wotan,
Grüße mir Wälse
Und alle Helden —

Grüß' auch die holden
Wunſches-Mädchen: —
Zu ihnen folg' ich dir nicht.

Und ganz in Liebe löſt ſich dieſe männliche Faſſung, wenn der Held ſeinen Blick auf die ſchlummernde Schweſter wirft und das mit der heftigen Bewegung, die ſich Brünnhildens wachſend bemächtigt und die im Orcheſter lebt und rüttelt, in ſeiner ſeligen Gewißheit ſo ergreifend contraſtirende Wort ſpricht:

Wo Sieglinde lebt
In Luſt und Leid,
Da will Siegmund auch ſäumen.

Es ſind Einzelheiten, die man nie wieder vergißt. Von gleich bezwingender Kraft iſt der Augenblick, wo die des geliebten Bruders beraubte Sieglinde, die dem Tode zudrängt, plötzlich von dem heftigſten Lebenstrieb erfaßt wird, als Brünnhilde ſie des Pfandes gemahnt, das ſie unter dem Herzen trägt. Nach dem erſten furchtbaren Schrecken ſtrahlt ihr Antlitz und:

Rette mich, Kühne,
Rette mein Kind!

ruft ſie aus, eine Wendung, die gerade ihrer impulſiven, elementaren Schnelligkeit willen von unbeſchreiblicher Wirkung iſt.

Dieſen dramatiſchen Genieblitzen, dieſen Scenen, in denen wie in der Todesverkündigung und dem Liebeszwiegeſpräch des Wälſungenpaars die Kunſt der dramatiſchen Entwicklung mit den Mitteln des Muſikdramas die glänzendſten Siege feiert, ſtehen Sätze vorwiegend muſikaliſchen Charakters wie der Ritt der Walküren zu Beginn des dritten Aktes gegenüber: ein Prachtſtück voll hünenhafter Stärke und Größe, in der Einfachheit ſeiner Struktur an ein cyklopiſches Bauwerk erinnernd. Wenn das Thema der Walküren in den Blechbläſern daherfährt, umtrillert von den Geigen, der jauchzende Walkürenruf ertönt, mit dem uns Brünnhilde ſchon am Anfang des zweiten Aktes grüßte, die Roſſe wiehern, die muthigen Mädchen lachen, dann ſchwindet der letzte Gedanke an die alte bläß-

liche, falsche Opernconvenienz: hier ist Natur, Gesundheit und Wahrheit, und wie ein erfrischendes Wetter labt und stählt uns dieser Tonsturm. Es ist nur ein Beispiel von vielen, das uns Wagners enge Fühlung mit dem Elementaren beweist. Schlägt doch auch am Schluß der „Walküre" im Orchester ein ganzes Flammenmeer über uns zusammen, das stärker glüht und kocht und wogt als alle knisternden Funken und roth beleuchteten Dämpfe auf dem Theater.

Diese nahe Berührung mit der Natur, deren Herzschlag der Meister wie kein Anderer belauscht hat, war es auch, die dem „Siegfried" in Bayreuth seinen überraschenden, fast ohne Widerspruch gebliebenen Erfolg sicherte. Man sah gerade diesem „Tag" des Bühnenfestspiels damals nicht ohne Sorge entgegen und fürchtete, die beispiellos einfache, episch geartete Handlung werde für den größten Theil der Hörer nicht Kraft genug besitzen: und gerade hier brach ein allgemeiner Beifall aus, weil ein Unerwartetes geschah und die bloße liebevolle Hingabe an die Natur sich stärker erwies als das fehlende dramatische Interesse. Es hat sich nun zwar herausgestellt, daß diese ungewöhnliche Wirkung dem „Siegfried" außerhalb Bayreuths nicht in demselben Maße getreu geblieben ist, vielleicht weil der Gegendruck des ungünstigen Vorurtheils fehlte und das eigentliche Drama in einem städtischen oder Hoftheater seine Rechte nachdrücklicher als auf dem Bayreuther Hügel fordert, dessen Kunst sich von den üblichen Bedingungen des Theaterbesuchs und -Genusses loslöst — was ihm aber auch jetzt noch die Herzen gewinnt und für alle Zeit gewinnen wird, das ist und bleibt das Elementare in ihm: das Geheimniß des „Waldwebens", der süße Vogelgesang, die sonnige, lichte Natur des Heldenknaben, und selbst das Zischen und Brodeln, Pfeifen und Schnauben, Knistern und Hämmern in den Vorgängen des Schmelzgusses und des Schwertschmiedens. Es giebt kaum eine Regung des natürlichen Lebens, für die Wagner nicht den richtigen Ausdruck fände.

Denn was vermöchte „Siegfried" als musikalisches Drama? Sieglinde ist in Kindesnöthen gestorben und hat den Wälsungensproß dem Nibelungen Mime, Alberichs Bruder, zugleich mit dem zerschlagenen Nothung zu Schutz und Pflege übergeben. Als „zul-

lendes Kind" zieht Mime den kleinen Siegfried auf: nicht aus gutem Herzen und umsonst; der Kluge weiß vielmehr, daß sein Pflegling der Einzige ist, der mit dem neugeschmiedeten Wotansschwert den Drachen Fafner erlegen und den Ring zurückgewinnen kann. Und diese Großthat soll der Jüngling für ihn, für Mime vollbringen. Aber wer schmiedet Nothung neu? „Nur wer das Fürchten nie erfuhr", so hat den erschrockenen Nibelungen der Wanderer (Wotan) belehrt — und auch dieser Seltene ist Siegfried. Weil aber Mimes in einer sogenannten „Wissenswette" dem Wanderer verfallenes Haupt eben dem gehören soll, der das Fürchten nicht kennt, hat Mime doppelten Grund, den Drachentödter, nachdem die That gethan, aus dem Wege zu räumen. Sein Plan mißlingt jedoch, und es kommt, wie der Wanderer geweissagt. Siegfried schmiedet das Schwert, erschlägt den Wurm, gewinnt den Ring, tödtet den arglistigen Zwerg, dessen Gedanken ihm der Tropfen Drachenblutes verräth, der ihm die Zunge genetzt, und findet den Weg zur schlafenden Brünnhilde, nachdem er den Speer des Wanderers, der ihm die Straße vertritt, zerschlagen. Er erweckt die Walküre, sie grüßt in ihm den geahnten Helden, und nach den ersten Stürmen der Leidenschaft umschlingt die beiden großen und reinen Gotterzeugten ein heiliges Liebesband, das sich in Töne umsetzt, die auf ihrem Höhepunkt eine fast volksthümliche, volksliedartige Einfachheit annehmen, die wenn auch nicht in der Melodik, doch in ihrem Typus an die gleichmäßig fortschreitende, ebenso schmucklos einfache Weise des „Liedes an die Freude" im letzten Satz der neunten Symphonie erinnert. Wie Beethovens und Schillers Hymnus „Freude schöner Götterfunken" bestimmt ist, der großen Weltenharmonie und -Liebe überschäumenden Ausdruck zu geben, so steigert sich auch Siegfrieds und Brünnhildens Zwiegesang zu einem weltumschlingenden Dithyrambus: in diesem Paare ruht das Heil der Welt, ein herrlicheres hat die Sonne nie gesehen.

Was sich dieser episch reizvollen, aber ungemein simplen Handlung, der es an jeder dramatischen Erregung fehlt, zur Verlängerung und Verschleppung in den Weg stellt, bringt zwar „Retardationen" genug, aber keine, die unsre Theilnahme steigern

könnte. Und wieder ist der unglückliche Wotan der Schlepper, den man auf den Blocksberg wünschen möchte. Es darf getrost zugegeben werden, daß er mit seinem Entschluß, zu wandern und in stiller Beschaulichkeit die Dinge kommen zu sehen, die er nicht wenden kann und darf, die Würde gewonnen, die ihm bis dahin so völlig fehlte. Das Einzige, was er vollbringt, die Erweckung des Drachen aus seinem trägen Schlaf und seine Warnung an ihn, den Ring zu hüten, streitet sogar gegen den Helden, der ihm und der Welt das Heil bringen soll, nicht für ihn. Er sieht ein, daß er nichts nützen kann, und der Götter Ende, das ihn so schmerzlich bekümmerte, will er jetzt. Hat er dereinst Hagen „in wüthendem Ekel" als den Welterben gesegnet, so weist er jetzt dem „wonnigsten Wälsung", Siegfried, seinem Enkel, sein Erbe an. Er weiß, er wird das Riesenwerk vollbringen und mit dem Ring die Weltherrschaft gewinnen, aber ihm, dem „ewig Jungen" will der Gott in Wonne weichen. Warum? Vielleicht, weil er die Hoffnung hegt, Siegfried werde mit seinem Großvater nicht allzu übel umspringen und den verhängnißvollen Ring den Rheintöchtern zurückgeben. Ja, als dieser von Siegfried zu Brünnhilden gelangt ist, die ihn als ein theures Liebespfand hütet, baut er seine Hoffnung, wie wir in der „Götterdämmerung" von der Walküre Waltraute erfahren, auf diese, und sein halbträumendes Wort:

„Des tiefen Rheines Töchtern
Gäbe den Ring sie zurück,
Von des Fluches Last
Erlöst wär' Gott und Welt" —

verräth deutlich genug, was er hofft: eine Hoffnung, mit der dann freilich der schwere Ernst seiner Vorbereitung auf das Ende nicht recht harmonirt. Sei dem aber, wie ihm wolle: es ist schon immer etwas Großes, diese stoische Fassung, dieser edle Wille, dem Besseren zu weichen, und mischt sich dieser wie in seiner Begegnung mit Siegfried (der einzigen) mit einem gewissen Humor und väterlicher Bonhommie, dann gewinnt sein Charakterbild sogar einige wohlthuende individuelle Züge, die ihm vordem vollständig fehlten. Es ist leider nur niemals zu vergessen, daß die baare und bloße Resig-

nation der Gegenpol des Dramatischen ist. Ich verlange von dem Helden keine heroische Thatkraft wie ich keine tragische Schuld nach dem Schulbegriff von ihm verlange, und neben Macbeth, Othello, Richard dem Dritten, Karl Moor, Fiesco und Wallenstein gestehe ich auch der Jungfrau von Orleans, Hamlet, Heinrich dem Sechsten, Clavigo das Recht auf den Platz der dramatischen Hauptperson unbedenklich zu. Nur eins darf nicht fehlen: der Wille zur That, und immer müssen doch auf den tragischen Helden, der im Mittelpunkt der Ereignisse steht, alle Radien der Handlung zusammenlaufen. Das fehlt bei Wotan ganz und gar, er ist weder Spiel noch Widerspiel, seine Interessen modern irgend wo in einem Winkel, in dem er mit seinen Göttern sitzt und schließlich in Flammen aufgeht. Es ist ein dämmriger Winkel, der ganz abseits von dem dramatischen Treiben liegt und den kennen zu lernen wir kein Begehren haben. Es genügt uns, daß wir Zeugen seiner Verbrennung werden, und wir empfinden dabei eine ähnliche Genugthuung, als wenn wir altes Gerümpel, inficirtes Holz und Trödelkram, Urväter Hausrath, der seit undenklichen Zeiten in der Rumpelkammer aufgespeichert lag, in Feuer aufgehen sehen.

Wie großartig könnte zum Beispiel sein Zusammentreffen mit dem muthigen Enkel sein, wenn er ihm im Ernst in den Weg treten wollte und nun einsehen müßte, daß dieser lachende Knabe, der seiner eigenen Hoheit so völlig unkundig ist, seine Macht, die Macht des göttlichen Ahnen, mit einem kecken Hieb zertrümmert. Wie könnten sich Stolz und Weh, Freude und Verzweiflung chaotisch mischen, welch' ein Kampf der Leidenschaften wäre hier möglich. und wie dürfte der Streit schließlich immer noch mit der Resignation enden, mit der er hier bereits beginnt und die ihn von Anfang an lahm legt. Wotan, der sich Anfangs über Siegfrieds biderbe Antworten ergötzt, geräth zwar gegen das Ende des Gespräches plötzlich in Zorn und scheint dem Ungestümen den Weg wirklich verlegen zu wollen — aber dieser Widerstand rührt uns nicht im Mindesten, da wir seine wahre Gesinnung aus der vorangegangenen, musikalisch tiefernsten und bedeutenden, dramatisch entbehrlichen Scene mit der

Erda bereits kennen und wissen, daß er sich mit Siegfrieds Entschluß, die Waberlohe zu durchbrechen, in völliger Übereinstimmung befindet. Das ist es, was dem Auftritt jede dramatische Anspannung raubt. Die Personen discutiren um nichts, der Streit ist nur scheinbar, und darum wirkt selbst der Höhepunkt, da Siegfried den Speer des Gottes zerhaut, nicht im Geringsten. Hier rächen sich eben unumstößliche Gesetze, die nicht aus einem beliebigen Katechismus der Dramaturgie entnommen sind, sondern die von Alters her bei der dramatischen und theatralischen Dichtung aller Zeiten und Völker ihre Geltung haben, die sie niemals verlieren können.

Zu diesen immer gültigen Gesetzen gehört auch das selbstverständliche der Ökonomie. Jedes dramatische Motiv soll den ihm gebührenden Raum und das erforderliche Gewicht erhalten, Nebensächliches nicht der Hauptsache gleichwerthig behandelt und vor allen Dingen nichts ohne Noth wiederholt werden. In dieser letzten Beziehung steht es nun aber mit dem „Ring des Nibelungen" so seltsam, daß man bisweilen auf den Gedanken geräth, solche Wiederholungen längst bekannter Dinge seien nur darum vorgenommen und stehen geblieben, damit im Nothfall jedes der einzelnen Theile des großen Werkes für sich Bestand habe und losgelöst von den übrigen aufgeführt werden könne. Denn wozu sonst dies Zusammenfassen alles dessen, was sich in den voraufgegangenen Theilen be geben: Wotans Erzählung von dem Ringraub in der „Walküre", Fafners Meldung von Fasolts Ende im „Siegfried", Wotans und Erdas Gespräch, die Recapitulation der Welt- und Göttergeschichte durch die Nornen in der „Götterdämmerung", Alberichs und Hagens nächtliches Geraune und die endlos lange Erzählung, die Siegfried den jagenden Recken von seinem Leben zum Besten giebt? Musikalisch seien diese Sätze wie sie wollen — dramatisch sind sie sammt und sonders die gröbsten Fehler, und mit Wagners eigenen, oftererörterten schlagenden Grundsätzen stehen sie in schreiendem Widerspruch. Überflüssiger Erzählungswust zur (überflüssigen!) „äußerlichen Erklärung des Vorganges" — einen schlimmeren Vorwurf kann man einem Musikdrama schwerlich machen. Das schlimmste Beispiel von

allen ist aber jene seltsame „Wissenswette" mit Mimes sonderbarer Weise für verfänglich geltenden Fragen nach den drei Geschlechtern „in der Erde Nabelneſt", auf der Erde Rücken und auf den wolkigen Höhen. Was soll dies alberne Examen und was sollen des Wanderers Gegenfragen — was sollen sie dramatisch? Daß man auch in ihnen wieder einen Born mystischer Weisheit gefunden, weiß ich wohl — aber was geht das uns an, die wir im Theater sitzen und durch den Vorgang selbst wissend werden wollen? Es ist nichts wie ein trübseliges Gefasel, das theatralisch nur den sehr zweifelhaften Werth hat, in die Scenen zwischen Siegfried und Mime Abwechslung zu bringen: die Abwechslung der Langenweile!

Weg mit diesem Schemen, damit man sich des lebendigen Contrastes desto lebhafter freue! Wie hatte man für den Mime gefürchtet, und wie staunenswerth hat sich dieser Zwerg bewährt! Ein geniales Meisterstück, in dem das Ekelhafte mit dem Komischen so überraschend gut vereint ist, daß es von diesem völlig absorbirt wird. „Das eklige Nicken und Augenzwicken", diese ganze groteske Mischung von Dummheit, Bosheit und Häßlichkeit ist mit einer so fabelhaften Sicherheit in eins verarbeitet und mit lebendigem Odem beseelt, daß uns an der Partie, trotzdem sie die ausgedehnteste des Werkes ist, nichts zu lang erscheint. Und welch' ein Messerkampf kleinster, rohester Leidenschaften ist sein wüthender, keifender Streit vor der Neidhöhle mit dem wilderen Bruder! Zwar der Drache ist künstlerisch nicht unbedenklich, so humorvoll er charakterisirt und so schön der Satz ist, den der Sterbende, der sich im Tode alles Drachenthums entkleidet, singt. Er war allerdings kaum zu vermeiden, denn die kritische That Siegfrieds des Wurmtödters und Ringeroberers forderte auch die Gegenwart des Ungeheuers, wenn der Held nicht wie die Walhallgötter in den Verdacht der Renommisterei gebracht werden sollte — aber, den Ausnahmefall zugegeben: die Kunst wandelt mit solchen Experimenten doch auf beängstigend falscher Fährte. Das Charakteristische steht hier mit dem Schönen in zu schneidendem Contrast, und das musikalische Material ist für solche Illustrationen zu kostbar: es ist, als wollte man aus

pariſchem Marmor Giraffen, Kameele und Rhinoceroſſe bilden. Aber wie entzückt uns der jugendliche Held, der reckenhafte deutſche Knabe, der mit Bären und Drachen umſpringt, als ſeien ſie Kinderſpielzeug, und der im Walde, im Mooſe hingeſtreckt, den hellen Tag in traumſeliger Dämmerung der Seele einathmet und ſich ein Bild des Vaters und der Mutter zu ſchaffen verſucht, die er nie geſehen! Wie viel Abbilder des Siegfried des „Nibelungenliedes“ laufen durch unſere Literatur! Dieſe echten jungenhaften Germanen mit ihrer unſchuldigen Seele, ihrer täppiſchen, bärenhaften Ungelecktheit, ihrer Luſt am Abenteuer und ihrer Scheu vor dem Weibe, ihrer Wildheit und ihren Thränen! Aber Keiner kommt dem Siegfried Wagners gleich. Dieſer Knabe hat in Wahrheit an der Quelle geſeſſen. Glaubhaft iſt er von Anfang bis zu Ende mit ſeinem holden Sang „Es ſangen die Vöglein ſo ſelig im Lenz“, ſeinem friſchen, kindergleichen Wanderliede „Aus dem Wald fort in die Welt ziehn“, das in der „Götterdämmerung“, wenn es die Fahrtenluſt des zum Manne erblühten Helden zu ſchildern gibt, wieder anklingt, ſeinem Ruhen unter den Bäumen und dem trüben Gedanken:

Sterben die Menſchenmütter
An ihren Söhnen
Alle dahin?
Traurig wäre das, traun!

Und wie drollig ſind ſeine künſtleriſchen Verſuche auf dem Schilfrohr! Wie ungeſchickt benimmt er ſich, wenn er ſein eigenes Motiv bläſt und daran ein unmögliches Anhängſel, eine immer wieder angeſchlagene, langgehaltene Note fügt, die das Motiv völlig verdirbt. Weniger Siegfried als der Componiſt ſpricht aus den beiden Schwertliedern, die bei allem Reichthum der Wagnerſchen Harmonik und Inſtrumentation doch ſtiliſtiſch und in der melodiſchen Führung von Händelſcher Großheit ſind — beſonders das Schmelzlied —, muſikaliſch aber wie charakteriſtiſch bedeutend iſt wieder Alles, was dem Siegfried gehört, der die entſchlafene Brünnhilde mit langem, inbrünſtigem Kuſſe zu neuem Leben erweckt: ſein Zagen, ſeine Verwirrung, ſeine helle Freude. Und wie ſie nun erwacht, in

langgezogenen Accorden die Welt begrüßt, da reiht sich ein wonnevoller musikalischer Erguß an den andern: der jauchzende, des Glückes, das ihrer wartet, noch unbewußte Ausbruch: „O Heil der Mutter, die mich gebar", Brünnhildens Motiv der „Liebesentzückung", das von edelster Leidenschaft strahlt, und nach dem fast zu stürmischen Kampf die selige, tiefsten Frieden der Seele athmende Weise „Ewig war ich, ewig bin ich" und die Begrüßung Siegfrieds als des „Hortes der Welt." Endlich bricht dann die Liebe ihre Dämme, und dahin rasen die Fluthen, fesselos, übermächtig und doch so groß und allgewaltig, als gälte es den Ruf „Seid umschlungen, Millionen." Das Individuelle ist in die Sphäre des Übersinnlichen gesteigert. Himmel und Erde berühren sich hier. Von ganz anderem Hintergrunde als Siegmund und Sieglinde heben sich diese Liebenden ab. Dort lachte „der Lenz in den Saal", in klarer Frühlingsnacht, der vom Vollmond durchschienene Wald war ihr Vertrauter — Siegfried und Brünnhilde aber stehen auf der Zinne der Welt, riesengleich entragen sie dem Firmament, das sich um sie wölbt, und ihnen zu Häupten strahlt blendend die Sonne.

Der Bund ist geschlossen, den die feindlichen Mächte in der „Götterdämmerung" grausam zu zerstören berufen sind. Der Schritt aus der idealen Höhe der Götter und Gottmenschen zu den conventionellen Tagesgrößen, zu dem eitlen Mann (Gunther) und der empfindsamen Schönen (Gutrune) ist nicht leicht gethan, und Anfangs empfinden wir unsere Versetzung von der Höhe des Walkürenfelsens an den Hof der Gibichungen wie eine capitis diminutio, aber die bewegte, an starken Conflicten reiche Handlung zieht uns bald in ihren Wirbel, und wenn ihre Hülfsmittel auch so anfechtbar wie möglich sind — ihre Ergebnisse erschüttern uns doch. Siegfried hat den Ring der Welt seinem Weibe als Liebespfand zurückgelassen, als er, der doch nicht müßig daheim rasten konnte, zu neuen Thaten auszog, und mit dem Ringe wider sein Wissen den Erbfluch, der sich bald furchtbar erfüllt. Denn als er in seinem Kahne den Rhein hinabgleitet, verfällt er der List des Nibelungensohnes Hagen, der ihn in Gibichs Halle lädt. Arglos kommt der Held, den der finstere

Hagen an Gunthers Schweſter feſſeln möchte, damit jener durch ihn um Brünnhilde werbe, die ihm das rechte Weib für den ſtolzen Gunther zu ſein ſcheint. Damit dies aber geſchehen könne, hat er ihm einen wunderlichen Trank gebraut, der die eigenthümliche Fähigkeit beſitzt, gerade das zu bewirken, was Hagen am Herzen liegt: Siegfried, nachdem er ihn getrunken, vergißt Brünnhilden und verliebt ſich in Gutrune! Denn dies allein iſt des Trankes Folge.

Ein ſonderbares Elixir! Ließe man es noch gelten, daß ſein Genuß das Blut für das erſte beſte Geſchöpf, das dem Trinker vor die Augen kommt, leidenſchaftlich entzünde (wie es das wunderbare Kraut im „Sommernachtstraum“ thut); daß es aber zugleich die Wirkung übt, das Gedächtniß zu trüben und bei einem Manne, der ſonſt ſeine geſunden Sinne hat, eine kleine Gehirnparcelle vollſtändig mit Nacht zu bedecken und die Erinnerung an ein einziges Factum zu rauben, ein Factum, das er doch nur dem Trankmiſcher zu Gefallen vergeſſen muß: das iſt ſo ungeheuerlich, daß ihm nichts an die Seite zu ſtellen iſt. Siegfried weiß Alles, was vor und nachher liegt, nur das Eine, Wichtigſte, was ihm die ganze Seele füllt, muß er durch den Trank vergeſſen: ſeine Liebe zu Brünnhilde. Die Thatſache iſt zu abgeſchmackt, als daß man ſie in ihrer Nacktheit hätte gelten laſſen können, ohne den Verſuch einer ſymboliſchen Deutung zu unternehmen, und wirklich hat man denn davon gefabelt, daß die Menſchennatur nach dem Wechſel verlangt, und daß auch Siegfried, ſobald er ſich in die buntfarbigen Wellen des Lebens ſtürzt, dieſem Fluch der Veränderung verfällt. Wäre das richtig, dann hätte Gutrune nach ſeiner Entfernung von Brünnhilden Gewalt über ſein Herz und ſeine Sinne erlangt, und was in Wirklichkeit das Ergebniß eines längeren pſychologiſchen Proceſſes ſein würde, ſtellte der Bühnendichter, ähnlich wie im „Fauſt“ (der Verjüngungstrank), dem „Sommernachtstraum“ (das Liebeskraut), „Triſtan und Iſolde“ (der Liebestrank) verkürzt und concentrirt durch das ſymboliſche Mittel dar. Man begreift nur ſelbſt in dieſem günſtigſten Falle nicht, wie die Verdrängung einer erſten Liebe durch die zweite zugleich die völlige Verlöſchung der Erinnerung an jene zur Folge

haben könne. Demetrius, Lysander, Helena und Hermia hören nicht auf, sich zu kennen, wenn auch ihre gegenseitige Zuneigung sich plötzlich so wunderlich verändert. Eben der Umstand aber, daß Siegfried von Brünnhilden nichts mehr als höchstens eine instinktive Empfindung des Weges, der zu ihr führt, behalten hat, während er doch von Mime, dem Lindwurm, dem Waldvöglein alles Kleinste zu erzählen weiß, beweist nur, daß dies plötzliche Vergessen nicht der Ausdruck für einen verständlichen seelischen Vorgang ist, sondern das Resultat einer Einwirkung von außen her, der in der vom Wunder losgelösten Realität des Lebens höchstens eine krankhafte Entartung des Gehirns entsprechen könnte: die sicherlich Niemand bei dem Siegfried der „Götterdämmerung" suchen wird. Es bleibt also nichts als eine von ihm selbst unabhängige Lähmung seiner Freiheit durch den Zaubertrank. Aus dem edelsten Helden wird plötzlich eine Marionette — weil es dem Intriguanten oder besser dem Dichter, der auf andere Weise nicht zum Ziele kommen kann, so beliebt. Wie ganz anders der Trank Tristans und Isoldens! Der nimmt nur das Siegel von den Lippen und entfacht die verborgenen Gluthen zu heller Flamme. Isolde hat von Marke nie etwas wissen wollen und Tristan von je geliebt — Siegfried aber hat nie daran gedacht, Brünnhilde zu vergessen. Noch als er das Horn an die Lippen setzt, trinkt er ihr in treuestem Gedenken „den ersten Trunk zu treuer Minne" —, um dann plötzlich, nach dem ersten Zug, das Auge „mit schnell entbrannter Leidenschaft auf Gutrune zu heften." Es giebt darum auch keine größere Thorheit, als von einer „tragischen Schuld" Siegfrieds zu reden, die seinen Untergang zur nothwendigen Folge habe, und sich dabei wohl gar auf das „Nibelungenlied" zu berufen, das doch bei all seiner Schönheit mit unverstandenen Resten der Ursage arbeitet und von einem Trank wie dieser ist, nichts weiß. Siegfried hätte Brünnhilden über Gutrune vergessen und der Trank immerhin die neue Leidenschaft zum Ausbruch bringen mögen — dann aber hätte sich diese Abwendung in seinem eigenen Gemüth vorbereiten und anders als durch das unsinnige völlige Vergessen Brünnhildens zum Ausdruck gelangen müssen. Wie die Wirkung

des Trankes sich in der „Götterdämmerung" darstellt, ist sie ebenso absurd wie verletzend.

In der That beruht denn auch alles Weitere nicht etwa darauf, daß Siegfried eine Schuld an seinem Weibe begangen, sondern vielmehr darauf, daß er unschuldig, durch den Mechanismus einer Intrigue in das plumpe Netz gelockt wird, das ihm das Leben kostet. Seine Unfreiheit macht den für die unglückliche Brünnhilde so entsetzlichen Auftritt, da er ihr in Gunthers Gestalt den Ring raubt, für den Zuschauer so unerträglich. Als das arme zertretene Weib an dem Gibichungenhofe den Ring an seiner Hand erblickt, an der Hand des geliebten Mannes, der sie nicht mehr kennt, da ist er vollkommen arglos. Zwar macht ihn der Trank schließlich auch noch für die letzte Gewinnung des Ringes schwachsinnig, und er erinnert sich nur, daß er ihn als Siegesbeute nach Fafners Erlegung aus der Neidhöhle davongetragen, aber eben sein Versuch, sich zu erinnern, beweist seinen guten Glauben und seine Schuldlosigkeit, und den weiteren Vorgang von Brünnhildens Bezwingung erzählt er einfach und wahrheitsgetreu. Er vermuthet sogar ganz rationalistisch, der Tarnhelm werde ihn nur halb gedeckt haben, da ihm Brünnhildens Beschuldigung andernfalls unerklärlich scheint, und nur beiläufig spricht er von eines „Unholds arger List", die diese Verwirrung erregt. Nachdrücklicher thut das die Walküre. Sie ahnt das Walten einer Macht, auf die kein Reim taugt. Da aber der Schein so deutlich für Siegfrieds Treulosigkeit und Verrath spricht, kennt sie im gerechten Grimm nur eine Sühnung für ihre gekränkte Ehre: Siegfried falle, und damit verbündet sie sich selbst mit dem nächtlichen Dämon, der den Trug gesponnen. Freilich: welche Runen reichten zur Aufdeckung des Geheimnisses eines so widerwärtigen Trankes aus!

Wo ist nun mein Wissen
Gegen dies Wirrsal?

Sie muß glauben, daß Gutrune der Zauber heißt, der ihr „den Gatten entzückt."

Und roh wie die Anknüpfung ist die Lösung der Intrigue im dritten Aufzug. Als Siegfried im Wald den Jagdgenossen in heiterer Laune zur Zerstreuung Mären aus seinen jungen Tagen singt, da mischt ihm, gerade als er an die Stelle kommen soll, wo das Waldvöglein ihm von dem herrlichsten Weibe flötet, das auf hohem Felsen schläft, Hagen den Gegentrank,

Die Erinnerung hell ihm zu wecken,
Daß Fernes nicht ihm entfalle —,

und siehe da, der Saft des neuen Krautes giebt ihm plötzlich das entschwundene Bild zurück, in naiver Schwärmerei, vollkommen arglos und nunmehr ganz der alte Siegfried, gedenkt er der wunderbaren Heldenfrau, seiner Brünnhilde — und Hagens Speer sitzt ihm im Nacken. Natürlich, sein Tod wäre unmöglich gewesen, wenn er nicht durch sein gerade zur rechten Zeit durch das Zaubermittel provocirtes Geständniß den Mordspeer auf sich gelenkt hätte. Keine symbolische Deutung verfängt hier. Siegfried ist nichts weiter als die Drahtpuppe in Hagens Hand, und wären auf diese Weise Conflicte zu schaffen, dann könnte man bald eine eigene Species von Trank- und Flaschentragödien erleben. Die Rheintöchter haben ganz Recht: „gebunden und blind" ist der Held, der der freieste von allen hätte sein müssen, gebunden und blind, weil ein schwarzgalliger Intriguant, dem der Dichter falsche Karten in die Hand spielt, leichtes Spiel über ihn erlangt.

Eide schwur er —
Und achtet sie nicht,
Runen weiß er —
Und räth sie nicht;
Ein hehrstes Gut
Ward ihm gegönnt —
Daß er's verworfen,
Weiß er nicht.

Und Brünnhilde, die durch die Wassernixen wissend geworden ist, sieht in ihm in ihren letzten mächtigen Worten auch nichts weiter

als das *ſchuldloſe* Opfer der hölliſchen Liſt. Jetzt erkennt ſie, daß er, der ihren Namen auf den Lippen ſeine große Seele ausgehaucht, ſie niemals verrathen hat.

Wie die Sonne lauter
Strahlt mir ſein Licht:
Der Reinſte war er,
Der mich verrieth!
Die Gattin trügend,
Treu dem Freunde,
Von der eignen Trauten,
*Einzig ihm theuer*,
Schied er ſich durch ſein Schwert.
Ächter als er
Schwur Keiner Eide,
Treuer als er
Hielt Keiner Verträge;
Lautrer als er
Liebte kein Andrer:
Und doch alle Eide,
Alle Verträge,
Die treueſte Liebe —
Trog Keiner wie er —

weil es dem trankmiſchenden Dichter ſo gefallen hat. Wie kann man bei ſolchen Worten dem Trank eine ſymboliſche Deutung, dem Helden eine wirkliche Verſchuldung, einen gemeinen Verrath an ſeinem göttlich erzeugten Weibe zuſchreiben wollen? Was wäre dann auch Brünnhildens Entſchluß, den Todten zu umſchlingen,

Umſchloſſen von ihm,
In mächtigſter Minne
Vermählt zu ſein

und ihm in das feurige Grab zu folgen? Wie vermöchte ſie es? Nein, nicht mit dem untreuen, flatterhaften Gemahl — mit dem hehrſten Helden der Welt, der, wie alles Lichte, dem irdiſchen Fluch verfallen iſt, ſucht ſie die ewige Ruhe und die Erlöſung der Welt. Und den Ring, den ſie einſt nicht laſſen wollte, weil er ihr ein Pfand von Siegfrieds Liebe war, giebt ſie mit ihrem Ende dem Waſſer und

seinen reinen, schuldlosen Kindern zurück. Denn dies ist (mit den Worten, die Wagner später gestrichen, weil er sie durch die Musik schon genügend ausgedrückt fand) ihres Wissens heiligster Hort:

Nicht Gut, nicht Gold
Noch göttliche Pracht,
Nicht Haus, nicht Hof
Noch herrischer Prunk,
Nicht trüber Verträge
Trügender Bund,
Nicht heuchelnder Sitte
Hartes Gesetz:
Selig in Lust und Leid
Läßt die Liebe nur sein.

Alberich fluchte der Liebe; sie, voll ihres großen Evangeliums, entsagt dem Ringe. Hätte sie gewußt, daß sein Besitz den Untergang ihres Heldengemahls kosten würde — schon auf Waltrautens Mahnung hätte sie ihn dem Rhein zurückgegeben. Durch ihr Leid wird sie wissend und büßt ihren Wahn. Ihr Opfer aber hebt sie aus den trüben Niederungen des Egoismus in das Reich der Ideale. Mit der Gluth, die das Paar verzehrt, gehen auch die Scheite der Weltesche, die Wotan um die Walhall geschichtet, in Flammen auf, das Ende dämmert den Göttern — aber die Liebe schwebt als Erlösungsstern über dem Rauch und der Wogenfluth: das einzige künftige Heil der Welten.

Es ist nicht genug zu beklagen, daß die tragischen Erschütterungen in der „Götterdämmerung" durch so unwürdige Mittel herbeigeführt werden, aber der Gewalt der Scene am Hof der Gibichungen, die Brünnhildens schreckliches Loos und Siegfrieds Tod besiegelt, wie dem Ende des Helden widerstehe wer kann. Es ist eine schneidende Schärfe des Conflicts dort, eine Zartheit und Tiefe der Empfindung hier, die nicht überboten werden kann. Und auch Brünnhildens Abschied vom Leben wirkt, von einer Meisterin des Gesanges wie der frühverstorbenen Reicher-Kindermann gesungen, der die Bayreuther Brünnhilde, Frau Materna, nicht das Wasser reichen durfte, mit der Macht und Feierlichkeit eines Welt-

geſchickes. Der motiviſche Reichthum und die Kunſt ſeiner Verarbeitung iſt wieder gleich bewunderungswürdig, zu dem Grundſtock der älteren treten neue Motive der Brünnhilde, Hagens, der Gutrune, der Gibichungen, und wahrhaft impoſant zieht die glänzende Schau alles deſſen, was Siegfrieds Geſchicke knüpfte, wob und zerſchnitt, noch einmal in dem wundervollen Trauermarſche vorüber, unter deſſen Klängen die Mannen die Leiche des Erſchlagenen zur Heimſtätte tragen: Siegmund und Sieglinde werden uns lebendig, ihre Liebe, die Gewinnung des Schwertes, Siegfrieds Jugend, ſein ſtrahlendes Heldenthum, das Thema, mit dem er wie ein Eroberer in die Welt hinauszog, und das ihm nun, in das Trauergewand der Molltonart gekleidet, die letzte Pforte aufſchließt.

Das eben führt uns auch die „Götterdämmerung“ wieder ſo überzeugend zu Gemüthe, daß Wagners muſikaliſches Genie ſeinem dramatiſchen zum Mindeſten die Wage hält. Wo dieſes verſagt, tritt jenes helfend und rettend ein, und oft erringt es ſeine Siege lediglich durch ſich allein. Dramatiſch iſt z. B. die Scene der Nornen vollkommen entbehrlich, und theatraliſch leidet ſie (wie ſpäter ausgeführt werden wird) an einem großen Übelſtande, aber ſtiliſtiſch gehört ſie zu dem Bedeutendſten, was Wagner geſchrieben. Rieſenhaft heben ſich die grauen Weiber von dem Nachthimmel ab, und mächtig wie ihre Phantaſiegeſtalten über den Erdball ſchreiten, wuchtet es durch das Orcheſter, um in Nacht und Dunkel unheimlich zu verſchweben. Und welch' ein entzückendes Tongebilde iſt das ſonnenhelle Seitenſtück zu dem finſteren Nornenorakel: das Lied, womit die Rheintöchter das Licht begrüßen! Der muſikaliſche Trieb hat den Meiſter ſogar über die Marſch- und Liedform hinaus zu den ſpecifiſch muſikaliſchen Formen des Chors und des Enſemblegeſanges geführt und damit ſeine Rechte im Muſikdrama energiſch geltend gemacht. Weder Hagens Geſpräch mit den Gibichsmannen, noch das regelrechte Terzett, mit dem Gunther, Hagen und Brünnhilde Siegfrieds Tod beſchließen, das ich hierbei im Auge habe, unterſcheiden ſich principiell von den übrigen Vorgängen im „Ring

des Nibelungen", als daß die Behauptung, an diesen beiden Stellen und einzig an diesen sei die Ensembleform durch die Situation geboten worden, irgend welche Berechtigung hätte. Genau genommen sind es Inconsequenzen und Brüche in Wagners „System". Aber das Bewußte spielt eben dem Unbewußten oft einen schlimmen Streich. Sein genial-künstlerischer Instinkt würde Wagner nie zur Preisgebung des Gesangsensembles haben führen können, und daß er allen „Principien" zum Trotz doch halb wider Willen (wie im Quintett der „Meistersinger") immer wieder darauf zurückgriff, beweist nur, wie lebhaft seine innere Stimme es forderte. Nur das Denken hat ihn auf diesen Irrweg verlockt, der, consequent verfolgt, anstatt zu einem idealen Ziele zum crassesten Materialismus führen müßte. Hätte die Kunst wirklich die Aufgabe, das wirkliche Leben, wie es sich äußerlich darstellt, wiederzuspiegeln, wenn auch in gesteigerten Ausdrucksformen, dann dürfte es selbstredend im Drama keinen Vers geben, und eine Oper oder ein Musikdrama wäre von vornherein ein Unding. Die Kunst hat es aber nicht entfernt allein mit der gebrechlichen und dürftigen Form zu thun, deren sich die menschliche Seele, um sich zu äußern, bedient: die Sprache ist nur ein Versuch, die Menschen einander nahe zu bringen, ein Versuch, den der Dichter zur Erfüllung bringt. Er sieht den Geschöpfen ins Herz und leiht auch dem Empfinden, das unausgesprochen im innersten Grunde haften blieb, Worte. Ist aber der Dichter insofern an das Gesetz der Wirklichkeit gebunden, als er im Drama zur Zeit immer nur die Empfindungen eines einzigen Menschen reden lassen darf, (kurze Ausrufe einer Menge abgerechnet, bei denen es auf das einzelne Wort weniger ankommt), wenn er das Theater nicht zur „Judenschule" machen will, so hat der Musiker die wundervolle, Fähigkeit gleichzeitig mehrere Herzen zu enthüllen — und darin liegt ein Vorzug, so groß und einzig, so recht eigentlich die ganze Ausdrucksfähigkeit der Musik kennzeichnend, daß der, der ihn zu opfern die Thorheit besäße, damit auch seiner Kunst den Scheidebrief gäbe. Man vergegenwärtige sich einmal das Quartett des „Don Juan": „Flieh des Heuchlers glattes Wort", das erste Finale

und die Kerkerscene des „Fidelio“ und beharre dann noch auf dieser realistischen Schrulle. Es kommt also gar nicht darauf an, daß die Menschen im gewöhnlichen Leben ja auch nicht mehrstimmig singen — das wäre allerdings ein Ausspruch von phänomenaler Wahrheit; aber man singt in der Regel auch nicht allein und man denkt nicht daran sich singend eine Droschke oder eine Flasche Rheinwein zu bestellen.

Es ist, wenn wir das gewaltige Ganze nun vom Ende der Götter bis auf den ersten Orgelpunkt in Es-Dur, der das „Rheingold“ einleitet, rücküberschauen, der Eindruck dieser. Auf dramatisch schwachem Grund ist ein Riesenbau gethürmt, der architektonisch anfechtbar und durch die schlechte Beschaffenheit des Fundaments zerrissen und zerklüftet ist, so daß seine Lücken, seine Risse und Spalten nur nothdürftig verdeckt werden konnten. Ein großer symbolischer Gedanke durchdringt ihn, aber dieser setzt sich in ein nicht immer verständliches Détail um, und von der Durchsichtigkeit und leichten Verständlichkeit des Mythos ist in ihm nichts zu spüren. Viel zu reich an Aufklärungen und Erzählungen, die dem Wesen des Musikdramas zuwiderlaufen, ist es als Ganzes viel mehr episch als dramatisch geartet und seine Ökonomie ist schlecht. Aber — und dies Aber besiegt alle Bedenken glänzend — was sich an dramatischen Conflicten, Situationen und ganzen Scenenreihen in ihm findet, ist in der Anlage und Ausführung von bewunderungswürdiger Größe, die Anempfindung für das Elementare und die Fähigkeit, es in Töne umzusetzen, ganz einzig und unerreicht und die Charakteristik stets dann auf gleicher Höhe, wenn sie sich in elementaren Kräften und elementarer Leidenschaft von allen Stärkegraden und Schattirungen äußert. Das Mittel des poetischen Ausdrucks, der Stabreim, den der Dichter wählte, um einen Widerspruch des Urstoffs mit der modernen Sprachform zu vermeiden, schwankt zwischen genialen Neubildungen meist lautmalender Art und gesuchten Verzerrungen und Manierirtheiten, die, wie unsere heutigen Costümdichter, die sich in mittelalterlicher Maskerade ergehen, darthun, fast unausbleiblich sind, sobald der Versuch unternommen wird, sich in die Ausdrucksweise einer entschwun-

denen Zeit künstlich zu versetzen. Von principieller Bedeutung ist seine Wahl und Anwendung nicht, und die Behauptung des dunklen Nohl, daß Wagner mit dem Stabreim „die innere Wahrheit und die auf natürlicher Potenz beruhende Würde und Anmuth unseres Idioms und ihres eingeborenen dichterischen Darstellungsmittels" wiedergefunden habe, ist eine unsinnige Phrase. Denjenigen aber, die sich an der Lektüre der Dichtung stoßen, ist immer wieder in das Gedächtniß zurückzurufen, daß diese Worte für die musikalische Recitation bestimmt sind und daß sie in ihr zum allergrößten Theil eine Flüssigkeit und Natürlichkeit erhalten, von der man ohne den Ton keine Ahnung hat. Der musikalische Stil der ganzen Schöpfung ist kein einheitlicher und konnte es nicht sein, da seine Composition durch lange Zeitläufte getrennt war. Zwar die „Götterdämmerung", die Wagner anfänglich allein gestalten zu können dachte, ist unter dem älteren Titel „Siegfrieds Tod" zuerst *gedichtet* — das „Rheingold" aber wurde zuerst in Musik gesetzt, dann die „Walküre" und — bis 1857 — die beiden ersten Akte des „Siegfried", denen nach zwölfjähriger Pause die Composition des dritten Aktes und der Götterdämmerung folgte. Dieser Entwicklung gemäß findet sich in den älteren Werken eine blühendere Jugendlichkeit und Fülle der Motive bei einfacherer Formbehandlung, während die Polyphonie, im Bunde mit dem Princip der Leitmotive, die von einem Theil in den andern hinübergenommen wurden, zunehmend fortschritt, bis sie in der „Götterdämmerung" mit der symphonischen Durchbildung des Orchesters ihren Höhepunkt erreichte und eine Summe geistiger Arbeit enthüllte, die allein schon der Bewunderung werth wäre, auch wenn die musikalischen Schätze, die dem Meister unergrübelt, ungewollt, wie Freias goldene Äpfel in den Schooß gefallen sind, weniger reich und kostbar wären, als sie es in der That sind. Gewisse Sätze, die dem Wesen des Musikdramatischen am Auffälligsten zuwiderlaufen, werden, sofern es möglich ist, der Zeit zum Raube fallen und aus dem Ganzen ausgeschieden werden oder, wenn dies unthunlich ist, zu jeder Zeit und bei jeder Stil- und Geschmacksrichtung bedenklich bleiben — während andere kraft ihrer genialen

Herrscherrechte die Bewunderung aller Eingeweihten je mehr und mehr erringen und zu allen Zeiten behalten werden.

Die Wirkung, die der „Ring des Nibelungen" auf das gesammte deutsche Theaterwesen übte, zeigte sich denn, nachdem die ersten Stürme im Jahre 1876 verrauscht waren, bald in allerauffälligster Weise. Daß das Werk nicht auf Bayreuth angewiesen blieb, war ein Glück. Es ist wohl gut, daß die Kunst irgendwo ein Allerheiligstes und eine Zufluchtsstätte habe, wohin sie sich aus dem Lärm der Woche retten kann, um an den Hörnern des Altars zu erstarken, aber es ist nicht immer möglich, künstlerische Feste zu veranstalten, die zu besuchen nur einer kleinen Schaar Auserwählter beschieden ist, und wer irgend an die menschenerlösende Macht der Kunst glaubt, der wird auch wünschen müssen, daß sie wie der Geist der Gottheit „weder auf diesem Berge noch in Jerusalem", sondern überall, wo Menschen sind, verehrt werde, „in der Wahrheit", in der zwingenden Wahrheit ihrer Offenbarungen, die keines besonderen Glorienscheins bedürfen, sondern überall für sich und zu Herzen sprechen. Und so ist es denn auch geschehen. München, Wien, Hamburg, Leipzig, alle größten, großen und mittleren Bühnen unternehmen es, den „Ring des Nibelungen" aufzuführen, und da der Berg nicht immer zu Mohammet kommen kann, kam Mohammet zum Berge und Herr Angelo Neumann bereiste mit seinem „Richard Wagner-Theater" die Welt. Poetisch, musikalisch, theatralisch, scenisch, decorativ — nach jeder Richtung streute das Werk seinen Samen, überall drückte es seine Spuren ein, zu zahlreichen Fragen regte es an, die bald zu seinen Gunsten, bald zu seinen Ungunsten entschieden wurden, und nicht am Wenigsten wurden die Regisseure, die ungefähr gleichzeitig durch die „Meininger" die fruchtbarsten Anregungen empfangen hatten, durch seine Neuerungen aufgerüttelt und mitgezogen. Widerspruch erfuhr der „Ring des Nibelungen" auch von ihrer Seite zwar genug; schließlich aber ahmten sie nach, was sie in Bayreuth gesehen hatten. Und doch würde eine „gesinnungstüchtige Opposition" vielfach heilsamer gewesen sein. Denn zu bessern gab es, wie einige Beispiele zeigen werden, immer noch genug.

Bekanntlich beginnt das Rheingold mit einer Scene, die auf dem Grunde des Rheins spielt und die sich in der genaueren Bühnenanweisung Wagners folgendermaßen ausnimmt:

„Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von links nach rechts strömt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluthen in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Mannshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt. Überall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so daß er nirgends vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsterniß tiefere Schlüfte annehmen läßt. — Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserfluth hinaufragt, kreist in anmuthig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter".

Man hat Wagner diese Regieanweisung vielfach aufgemutzt und daran den oftgehörten Vorwurf geknüpft, er träte mit unerhörten Ansprüchen an den scenischen Apparat auf und verlange von der Bühnentechnik schwierige und kostspielige Dinge, die — das ist der laute oder verschwiegene Schluß solcher Beweisführungen — dem künstlerischen Werth seiner Schöpfungen nicht entsprächen. Was den Aufwand, die Kostspieligkeit und die Massenhaftigkeit scenischer Effekte betrifft, so ist dieser Vorwurf eine plumpe und leicht widerlegliche Unwahrheit, denn im allgemeinen finden sich bei Richard Wagner wohl scenisch ungewohnte, seltene und darum überraschende Dinge, aber nichts, was nicht durch die modernsten Zauberballets von „Flick und Flock" und „Fantasca" bis zu „Amor" und „Excelsior" und die ältesten Zauberopern und Verwandlungskomödien, wie Martins „Baum der Diana", Raimunds „Verschwender", Kauers „Donauweibchen", Wenzel Müllers „Teufelsmühle am Wienerberge" hundertfach überboten wäre. Und welcher Apparat der Wagnerschen Opern kommt dem überreichen der „Zauberflöte" und

des „Oberon“ gleich, seit wann wären die Wandeldekorationen etwas Neues? Nicht darin liegt also die Neuheit und das Unerhörte der Wagnerschen Scenerie, sondern in ihrem innigen Zusammengehen mit Wort, Gesang, Orchester und dramatischer Aktion — und über seine Bedeutung in dieser Beziehung ist noch ein Wort zu sagen. Nicht darum also wäre die Einleitung des „Rheingold“ eine Verirrung — und doch hat Wagner, der vortreffliche Regisseur, sich bis zu einem nachweisbaren Grade mit ihr verrechnet. Hätte er nur dem, was er mit dem inneren Auge sah, unbekümmert um die theatralische Ausführbarkeit, Worte verleihen wollen, dann hätte er „von dem wogenden Gewässer, das rastlos von links nach rechts zuströmt“, ohne seine Phantasie einzuschränken, reden dürfen. Aber er thut es mit beständiger Beziehung auf das Theater, er spricht „von dem Raum der Bühne“, von dem „Riff in der Mitte der Bühne“, und damit hat er etwas verlangt, was weder in Bayreuth noch irgendwo sonst erreicht und was meines Erachtens überhaupt unausführbar ist. Wohl schwammen die Rheintöchter dort mit großer Anmuth und die grüne Dämmerung wurde nach und nach lichter, aber von dem „wogenden Gewässer, das rastlos von rechts nach links zuströmt“, von dem „immer feineren feuchten Nebel“ hätte wohl nur ein Träumender etwas bemerken können. In der Phantasie ist das ganz schön — im Theater blieb es bei den alten wohlbekannten Hülfsmitteln: wir sahen die übliche, diesmal wassergrüne, mit Schichtstreifen durchgezogene Gazewand und waren erstaunt, als sie in der Manier, wie Frauen Wäsche reffeln, etwa um zwei Fuß breit hin und hergezogen wurde: denn diese Bewegung sollte ganz offenbar das Gewoge des Wassers bedeuten.

Gerade diese mechanische Bewegung störte aber die Illusion, anstatt sie zu fördern, und man konnte an diesem und einigen anderen Beispielen aus dem „Ring des Nibelungen“ wahrnehmen, daß hier ein alter Streit über die Grenzen der Illusionsfähigkeit aufs Neue ausgetragen wurde. Goethe läßt einmal zwei Männer sehr fein darüber disputiren, ob es künstlerisch richtiger sei, Zuhörer auf den Galerien und in den Logen, die in einer Komödie auf der Bühne

erſcheinen mußten, durch leibhaftige Menſchen oder durch gemalte Figuren darſtellen zu laſſen, und er ſtellt ſich auf die Seite deſſen, der den gemalten Figuren das Wort redet, die am Wenigſten von der Hauptſache ablenken, die Phantaſie genügend anregen und nicht, wie wirkliche Perſonen, in die Lage verſetzt werden können, zu jeder Zeit ein paſſendes Spiel beobachten zu müſſen, das, wenn ſie ihm günſtigſten Falles gewachſen geweſen wären, ſchwerlich doch ein gutes Geſammtbild ergeben haben würde. Ganz ähnlich, nur noch viel ſchärfer ſtellt ſich derſelbe Streit „auf dem Grunde des Rheines“ dar. Denn geſetzt, man hätte in jener Goetheſchen Theatervorſtellung ſtatt gemalter Figuren in gemalten Galerien dennoch leibliche Menſchen auf die Bühne gebracht, ſo würden dieſe ſich doch immer als Menſchen bewegt haben — die große Gaze aber, die die ganze Bühnenöffnung einnimmt und den Rhein im Querdurchſchnitt darſtellt, bewegt ſich, wenn man ſie hin- und herſchiebt, nun und nimmer wie Waſſer. So lange ſie ruhig ſtand, war die Phantaſie vollkommen befriedigt. Sie hatte eine Richtung bekommen, ſie nahm den grünen Flor willig für den Rhein und ergänzte ſich, wo dies nöthig wurde, die Bewegung aus ihrem eigenen Quell. Sie verfuhr eben, wie ſie mit uns alle Tage vor einem Gemälde oder einem Werk der Plaſtik verfährt. Mit der erſten Bewegung der Wand aber fühlt ſie ſich verſtimmt, weil ſie ſich ſagt, daß damit die Praetenſion einer plump äußeren Illuſion erhoben wird, die doch nun und nimmer befriedigt werden kann. Sie ſieht nur den lächerlichen Widerſpruch und wird dadurch um jede Freude gebracht. Mit welchen Mitteln wäre aber jemals das Gewoge des Waſſers im Innern eines Stromes (nicht die Wellenbewegung der Oberfläche) auf dem Theater völlig naturgetreu und glaubhaft wiederzugeben? Gewiß mit keinen. Man thut alſo wohl, ſich ruhig zu beſcheiden und jedenfalls nicht zu verkehrten Hülfen zu greifen, die weder eine künſtleriſche noch eine natürliche Illuſion zu erzeugen im Stande ſind.

Es ſteht damit nicht im Widerſpruch, daß das äußere Gewoge einer Fluth auf den Bühnen nicht ſelten ganz überzeugend dargeſtellt wird: ſo in der „Zauberflöte“, im „Oberon“, im Schiller-

schen und Rossinischen „Tell“. Aber einmal begeben sich solche Vorgänge dann tief im Hintergrunde statt im Proscenium des Theaters, zweitens ist die Bewegung ruhig wallender oder stürmisch erregter Wogen viel leichter darzustellen als das innere Getriebe des Wassers, drittens wirkt es trotzdem oft genug lächerlich und unmöglich, und endlich nimmt man doch selbst im besten Falle wiederum nur mit Andeutungen vorlieb. Der Vierwaldstätterse zeigt, wenn ihn der Föhn erschüttert, denn doch ein anderes Gesicht als auf unseren Bühnen, und diese würden kläglich scheitern, wenn sie den Versuch machen wollten, das Toben seiner Wellen, mit dem zum Himmel geschleuderten Gischt, nach der Natur zu zeichnen. Wir begnügen uns mit dem Drehen einer Wasserkurbel. Eine gewisse Bewegung des Wassers müssen wir aber in den bezeichneten Fällen, vollends in solchen, die ein Schiff in Noth zeigen, spüren — aber auch nur darum, weil dieser Vorgang (man denke an die Rettung des Baumgarten im „Tell“) das eigentliche Thema der Scene ist. Ein vollkommen glatter See oder ein solcher mit stürmisch gemalten, aber bewegungslosen, gleichsam erstarrten Wellen würde dieser Vorstellung und der dramatischen Situation widersprechen. Fehlt es aber an solchen Gründen, dann genügt auch schon die blos malerische Andeutung. In den Scenen, wo im „Götz von Berlichingen“ oder in der „Hermannsschlacht“ die Dörfer in der Runde brennen, ist uns vollkommen genug gethan, wenn wir sie im Prospect gemalt, also weder wirklichen Feuerschein, wirkliche Flammen noch wirklichen Rauch sehen, Dinge, die beispielsweise im „Käthchen von Heilbronn“ während des Brandes der Thurneck nicht entbehrt werden können, eben weil sie mit dem bedrohten, zusammenkrachenden Hause das Thema der Scene sind; auch in der Schlußscene der „Walküre“ während des sogenannten Feuerzaubers nicht, weil ein paar knisternde Funken aus einer Rakete in uns die erforderliche Vorstellung von der Flammenmauer, die die schlafende Brünnhilde undurchdringlich einschließen soll, nicht erwecken würden. So müssen wir z. B. in der „Götterdämmerung“ den Rhein über die Ufer treten sehen, aber im dritten Akt der „Afrikanerin“ thut eine unbewegte Wasserbahn

rechts und links vom Schiff uns Genüge. Bewegte sie sich unablässig während des ganzen Aktes, so würde sie uns empfindlich stören. Wir wissen nun einmal, daß wir uns auf dem Wasser befinden, und wollen nicht auf so alberne Weise beständig daran erinnert sein.

Einen ganz ähnlichen Fehler beging man, wenn ich nicht irre, schon in Bayreuth und jedenfalls begeht man ihn heutzutage auf den meisten großen Theatern, die den „Ring des Nibelungen" aufführen, im zweiten Akt des „Siegfried." Eine schöne Dekoration versetzt uns mitten in einen dichten Wald, durch dessen Laubdach die Sonne äugelt. Eine große Linde nimmt etwa die Mitte ein und deckt mit breiten Ästen den Bühnenraum. Unter diese Linde setzt sich Siegfried und giebt sich, allein, den Gedanken an Vater und Mutter hin: eine der poesievollsten Scenen des ganzen Werkes und überhaupt von so rührender Kraft und Schönheit, wie sie sich selten findet. Im Orchester schwirrt und weht, singt und flattert, funkelt und strahlt es, mit ganzer Seele geben wir uns diesem „Waldweben" hin — plötzlich aber werden die Waldsoffiten, um zu dem orchestralen den scenischen Effekt zu schaffen, hin- und hergeschoben, damit der Eindruck der vom Lufthauch leicht bewegten Baumkronen erzeugt werde — und mit unserer Illusion ist es aus. Eine natürlich sein sollende, im Grunde aber ganz unnatürliche, nur die Ohnmacht der Technik beweisende mechanische Bewegung tritt an die Stelle der künstlerischen Täuschung und verstimmt und beleidigt uns. Hier ist die Möglichkeit der äußeren Nachahmung überhaupt ausgeschlossen. Wie der Wind mit den Blättern spielt, hier sich ein Zweig unter der zierlichen Last eines Vogels wiegt, dort ein Eichkätzchen durch das falbe Laub raschelt — das guckt kein Maschinist der Natur ab, und es ist auch gar nicht nöthig, da die Stimmung, die der Dichter-Componist in uns erzeugen will, durch seine Musik und die Scenerie, das ruhige Waldbild, vollkommen erzielt wird.

Merkwürdig ist es nun, daß die deutschen Bühnenleitungen von den Fehlern, die in Bayreuth begangen wurden und die dort, wo es sich um einen ersten Versuch handelte, nicht befremden konnten,

nichts gelernt haben, dieſelben vielmehr hartnäckig nachahmen und weiterſchleppen. So kann man faſt auf allen Theatern bei den Verwandlungen im „Rheingold“ eine Einrichtung ſehen, die der Bayreuther gleicht, trotzdem dieſe nichts als einen ſonderbaren Nothbehelf bedeutete. Bekanntlich hatte Richard Wagner den Gedanken gehabt, die Scene anſtatt durch einen Zwiſchenvorhang durch Waſſerdämpfe abzuſchließen, die auch ſonſt im „Ring des Nibelungen“ vielfach zu verwenden waren: bei dem Feuerzauber in der „Walküre“, dem Erlöſchen der Flammen im „Siegfried“, bei den Verwandlungen Alberichs im „Rheingold“, bei dem Entzünden des Scheiterhaufens in der „Götterdämmerung.“ Die Dämpfe waren nun aber keineswegs ſo willfährig, die Bühne dicht zu verdecken und dem Publikum den Einblick in das Treiben des Maſchiniſten und ſeiner Arbeiter zu entziehen, und ſo mußte der Meiſter, als er den Irrthum ſeines Calcüls einſah, wohl oder übel doch zu dem alten Zwiſchenvorhang greifen, der nun als Wolkenwand gemalt wurde und damit jede bereite Phantaſie aufforderte, ſich illudiren zu laſſen wie von jeder anderen Theaterdekoration. Dem hätte auch nichts im Wege geſtanden. Man verſah es nur in Einem. Da die Dämpfe doch nun einmal da waren (ſie hatten Geld genug gekoſtet), wollte man ſie gewiſſermaßen nicht umſonſt aufgewandt haben, und ſo ließ man ſie während der ſceniſchen Verwandlung *vor* dem Zwiſchenvorhang ihr Weſen treiben: nebenbei bemerkt mit großem Getöſe, das das Orcheſter übertäubte. Damit hatte man nun aber jede Illuſion unmöglich gemacht. Entweder die Waſſerdämpfe oder die Wolkenwand, aber nicht Beides zugleich! Die gemalten Wolken ſprachen zu unſerer künſtleriſchen Phantaſie; wir glaubten ihnen wie wir einem Gemälde glauben — ſobald man aber die echten, wirklichen, materiellen Dämpfe daneben ſetzte, war es mit der Täuſchung vorbei: jetzt war der Wolkenvorhang nur noch bemalte Leinwand. Das kommt davon, wenn man die Illuſion der Kunſt und der Natur verwechſelt. Ich ſah einmal in einer Aufführung der „Precioſa“ den Garten des Don Carcamo auf das Prächtigſte hergerichtet, ſo zwar daß man überall lebendes Grün in (geſchickt verdeckten) Kübeln neben die

Baumcouliſſen geſtellt hatte, gewiß mit der Abſicht und in der Erwartung, die Illuſion dadurch zu erhöhen. Natürlich war die Wirkung gerade die entgegengeſetzte. Zwar die Orangen- und Lorbeerbäume ſahen ſehr ſtattlich aus, aber die Couliſſen waren daneben zum todten Plunder geworden, während ſie ohne die beleidigende Nähe der Natur ihren Täuſchungszweck in künſtleriſchem Sinne ſehr wohl erreicht haben würden. Es ſind die Dämpfe in grün. Gelernt aber hat Niemand von dieſer Entgeiſtigung der Kunſt, ſei es auch nur die Kunſt des Dekorationsmalers, immer noch ſtellt man Wolkenvorhang und Waſſerdämpfe nebeneinander, anſtatt ſich mit dem erſten zu begnügen, und leider lernen die Dämpfe auch nur langſam ſich zu mäßigen. Sind ſie auch nicht mehr ſo vordringlich wie in Bayreuth, ſo übt doch immer noch ihr materieller Lärmen ſeinen brutalen Druck auf den Ton. Die ungeläuterte Natur ſetzt den Fuß auf die ſchöne, reine Kunſt.

Noch eine andere Lehre gab uns Bayreuth, dieſe aber kam uns aus dem Werke ſelbſt, nicht aus ſeiner Darſtellung, und ſie ſagte uns, daß die Symbolik auf der Bühne nur dann Sinn und Wirkung habe, wenn ſie ſich durch die äußere Handlung und die äußeren Dinge von ſelbſt unaufdringlich, durchſichtig darſtellt. Jeder künſtleriſche Eindruck ſpricht zunächſt zu den Sinnen, nicht zu unſerem Verſtande, und was wir wahrnehmen, nicht was das Wahrgenommene etwa bedeutet, iſt das Ausſchlaggebende. Wer ſieht es nun aber zum Beiſpiel dem Seile, das die Nornen um Fels und Tanne ſchlingen, an, daß es das Seil der Weltgeſchicke ſein ſoll? Niemand. Wir gewahren nichts als ein Tau, an das man zwar den Luxus der Vergoldung gewandt hat, dem aber auch nicht das Geringſte entſchimmert, was auf ſeine ſymboliſche, überſinnliche Bedeutung ſchließen ließe. Das Thun der Nornen erſcheint uns darum auch überaus thöricht und zwecklos. Was ſie ſchaffen, hätte der ſinnlichen Darſtellung mit den materiellen Mitteln des Theaters überhaupt entzogen bleiben müſſen, denn obwohl wir die Botſchaft hören, fehlt uns doch der Glaube, daß auf dieſe Weiſe auf einer beliebigen Stelle unſerer Erde die Schickſale des Alls geflochten werden,

und die widerspruchsvolle Ungenauigkeit der Sage springt in die Augen. Vollends wenn das Seil reißt und diesem Riß nicht der unmittelbare Zusammensturz alles Bestehenden folgt, sagen wir uns, daß man besser gethan hätte, uns mit einer so prätentiösen Symbolik nicht zum Besten zu haben. Es ist eben ein Seil gerissen, das sich ersetzen läßt. Freilich sind wir aus dem „Siegfried" eine solche Spiegelfechterei schon gewohnt. Denn der Speer, den Wotan „als Haft der Welt" hält, ist schließlich auch nur eine ganz gewöhnliche Lanze, wie sie jeder Nibelungenrecke und jeder Ulan schwingt. Denn wären wir, wenn uns sein Anblick von seiner besonderen Bedeutung nicht überzeugte, vielleicht noch der Annahme zugeneigt gewesen, er müsse *verborgene*, unsichtbare Kräfte besitzen, die wir nicht kennen (Kräfte, die er bei der Beschwörung des Loge, also bei dem Hervorschlagen des Feuerstrahls aus dem Felsen in der „Walküre" sehr sinnfällig und überzeugend bewährt hat) — von dem Augenblick an, da Siegfried ihn in Stücke schlägt, ist es mit seinem Zauber vorbei. Wohl folgt diesem lustigen Schwertstreich ein „furchtbarer Donnerschlag", aber das genügt nicht. Die Welt hätte zusammenkrachen müssen, wenn er wirklich der Speer war, der „die Welt in Haft hält." Da das nicht geschieht, haben wir nur eine Lanze in Stücke gehen und ihren Träger mit dieser „zerfochtenen Waffe" wie einen Feigling verschwinden sehen. Ein neuer Beweis, daß eine Symbolik, die man den Dingen und Ereignissen nicht sofort ansieht, für unsere künstlerischen Organe nicht vorhanden ist. Alle allegorischen Deutungen sind nutzlos und künstlerisch todt.

Und doch ist, wenn nur die Bedeutung und Wirkung sich mit dem Concreten klar verbindet, die Symbolik einer der werthvollsten und wichtigsten Hebel auch des Dramatischen, und was dem Nornenseil und dem Speer des Wotan fehlt, eignet jedem Verjüngungs- und Liebestrank auf der Bühne unwiderstehlich. Unsere Erfahrung kennt Tränke von schnell verwandelnder Art genug, tödtliche und heilende, belebende und ermattende, und unser Auge, das den Trinker den Becher an die Lippen führen und den Saft einschlürfen sieht, verbindet ohne Sträuben mit diesem sinnlichen Vorgang jede Wirkung,

die der Dichter will. Darum nimmt kein Menſch an den Tränken des „Fauſt“ und „Triſtan“ Anſtoß. Auch den Elixiren, die Hagen in der „Götterdämmerung“ braut, geſtehen wir ihre Wirkung an und für ſich gern zu, und nur darüber ſind wir empört, daß ſie von dem Helden (Siegfried) vollſtändig unabhängig und ungewollt, alſo nichts weiter als eine von außen eindringende, mechaniſche Beeinfluſſung ſeiner Freiheit ſind. Immer zur rechten Zeit, wenn die Handlung ſich aus den Charakteren nicht ſo weiter entwickeln könnte, wie der Dichter will, miſcht er ſeinen Balſam, der ſchlimmer als alle Maſchinengötter aus dem freieſten und größten Heros der deutſchen Sage einen Hampelmann macht. Die Anatomie hebt ja bei Verſuchsthieren durch Operationen am Gehirn gewiſſe Funktionen auf und giebt ihnen eine einſeitige Richtung. Ein ſolches Verſuchsobjekt iſt unter Wagners Händen in der „Götterdämmerung“ leider! auch ſein herrlicher Siegfried geworden.

Dieſe Bedenken mußten vorab geäußert, dieſe Fehler durften nicht verſchwiegen werden, ehe die nachdrückliche Behauptung aufgeſtellt werden konnte, daß Wagner, anſtatt von dem Dekorationsweſen unmögliche und koſtſpielige Dinge zu verlangen, dasſelbe vielmehr außerordentlich einfach und jedenfalls ſtets ſo, wie es der Stoff erheiſchte, behandelt hat. „Rienzi“ ſteht noch unter den Bedingungen der opera seria, der Spontiniſchen Feſtoper, aber auch er verlangt nichts, was Meyerbeer nicht zehnfach überfordert hätte. Im „Holländer“ kommen zwei praktikable Schiffe auf die Bühne, die ziemlich dicht an der Rampe ihren Platz haben — das mochte neu und unerhört ſein — aber begehrten ſie von der Mechanik mehr als die zahlloſen Schiffe älterer Werke, als die Wolkenwagen der Götteroper? Im „Tannhäuſer“, im „Lohengrin“ iſt nichts, was ſich in den zur Zeit ihres Erſcheinens herrſchenden Opern nicht ungleich prunk- und anſpruchsvoller gefunden hätte, und die Scenerie des „Lohengrin“ insbeſondere iſt wie die des „Triſtan“ trotz des Schwanenboots und des Schiffsverdecks (das aus der „Afrikanerin“ und Laubes „Monaldeschi“ genugſam bekannt iſt) von der größten Einfachheit. Keines verlangt mehr als drei Dekorationen, und keine von dieſen

ist von so ausgesprochener Eigenart, daß sie sich nicht zur Not aus vorhandenen Prospecten, Coulissen und Requisiten zusammensetzen ließe. Daß gleichwohl die Wagnersche Scenerie so neu wirkt, das macht ihr poetischer Charakter, der stimmungsvolle Hauch, der über dem Venusberg, über der sonnigen Thüringer Frühlingslandschaft, über dem Burghof und dem Brautgemach des „Lohengrin", über dem Kuppelgewölbe und dem Zaubergarten des Parsifal liegt; das macht die sorgliche Durchbildung der scenischen Détails, die Regiearbeit, die Wagner durch die Fülle seiner das Bild belebenden und bewegenden Notizen dem Regisseur vorweggenommen hat. In keinem Musikdrama vor dem „Tannhäuser" und „Lohengrin" giebt es gleich sorgfältig vorgezeichnete scenische Bilder wie der Einzug der Gäste und Sänger in den Wartburgsaal, den Liederkampf, die Entscheidung; oder die nächtliche Scene im Schloßhof mit Ortruds und Telramunds Verschwörung, Elsas Gesang an die Lüfte, dem Zwiegespräch der Frauen, dem der Anbruch des Morgens mit dem geschäftigen Treiben des Gesindes, der Edelknaben und der Ritter folgt. Was wäre diesem in einer Meyerbeerschen Oper an liebevoller Durchbildung des Scenischen an die Seite zu stellen, was, das gleichzeitig so sinnvoll wäre und sich von dem Nonnenballet des „Robert", dem Badetanz der „Hugenotten", der Schlittschuh-Redowa des „Propheten" so weit entfernt? Den stärksten Reiz der Neuheit übte aber das enge Bündniß, das die Scenerie bei Wagner mit der Aktion, dem Gesang und dem Orchester einging, und dies ist es vor Allem, was seinen Werken den Weg so sehr erschweren sollte, weil es der Trägheit der Regisseure und Maschinenmeister zu viel zu schaffen machte. In der Zauberoper, im Verwandlungsmärchen, im phantastischen Ballet arbeiteten Musiker und Maschinist jeder auf eigene Hand. In der „Zauberflöte", im „Oberon" z. B. gab es so und so viele Verwandlungen, denen ein neues Musikstück folgte oder nicht. Waren ihre Drähte gezogen, dann hatten die Arbeiter wiederum eine Weile Ruhe und ihr Chef brauchte nur auf die Glocke des Inspicienten zu hören, wenn eine neue Nummer begann oder ein neues Kunststück von ihm begehrt wurde. Stand die neue Verwandlung, dann fuhr die Musik

ihrestheils fort — von einem Ineinandergreifen der beiden Mächte war keine Rede. Das änderte sich in den Wagnerschen Werken. Schon Weber war so kühn gewesen, in der Wolfsschlucht ein beständiges Eingehen des Maschinisten auf die künstlerischen Absichten der Musik zu begehren, eine Forderung, die er in der „Euryanthe" in feinerer, maßvollerer Weise fortsetzte. Was war aber dies gegen die Nöte, die dem Regisseur und mit ihm den Maschinisten und Darstellern durch Wagner erwuchsen! Die starke Orchesterwelle im ersten Akt des „Holländer", die das Schiff hin- und herrüttelt und die den Regisseuren so sehr zuwider ist, daß sie von ihnen mit Vorliebe ignorirt wird, erwies sich als Kinderspiel gegen die unabläßige Aufmerksamkeit, die der grausame Dichter-Componist in seinen späteren Schöpfungen von den Praktikern und Technikern verlangte. Ungeheuer wie der Drache Fafner waren der Bühne an sich nicht fremd, aber daß mit diesem Drachen ein Kampf aufgeführt wurde, ein Kampf, in dem die Musik die Bewegung des Drachenleibes, sein Schnauben, Röcheln und Verenden unaufhörlich verfolgt, so daß eins von dem andern unzertrennlich ist, — das war das Fürchterliche, so fürchterlich wie die schwimmenden Rheintöchter, die genau auf den Takt emporschnellen und niedersinken und was dergleichen Dinge mehr sind. Wandeldekorationen gab es im „Oberon", in Aubers „Feensee" und in mancher Zauberposse des Berliner Victoriatheaters. Aber sie waren wenig mehr als überflüssige Schaustücke gewesen, die ebenso gut fortbleiben konnten und die heute beispielsweise im „Oberon" gewiß fortbleiben, wenn die Theaterdirection sie aus alten Zeiten nicht noch auf Lager hat. Im „Parsifal" aber haben sie den trefflichsten Sinn. Sie bedeuten die Wanderung des Helden und des alten Gurnemanz zur Gralsburg, deren Glocken nah und näher tönen, bis wir endlich mit den Pilgern unter dem blauen sternbesäten Gewölbe der heiligen Halle angelangt sind. Sie müssen darum auch genau zu der Dauer der Musik stimmen, und daß diese Anpassung nicht leicht sein mag, hat uns das Beispiel der ersten Bayreuther Parsifalaufführung selbst gelehrt — denn die Wandeldekoration des dritten Aktes war dort zu lang gerathen, so lang, daß der

Orchesterſatz wiederholt und endlich doch ein Zwiſchenvorhang fallen mußte. Es ſind nur einige Beiſpiele, die die Wirkung des vermeintlich Neuen in der Wagnerſchen Scenerie erklären ſollen, und man faßt den Unterſchied derſelben von dem Ausſtattungsluxus der alten Pompoper wohl am Beſten dahin zuſammen, daß der decorative Aufwand in dieſer in der Regel nur einer von der Muſik unabhängigen, ablenkenden Augenweide dient, während er im Wagnerſchen Kunſtwerk, *wenn* er überhaupt vorkommt, ſtreng aus dem Stoff erklärt und rein für die künſtleriſche Geſammtwirkung verwendet wird. Je nachdem es der Stoff erheiſcht, „arbeitet“ Wagner ebenſowohl mit dem allereinfachſten wie mit einem reicheren Apparat, ſtets aber zum Wohl des künſtleriſchen Ganzen, nie um eines Dekorationseffekts ſelbſt willen, und jedenfalls iſt auch der denkbar größte ſceniſche Aufwand, den ſeine Muſikdramen verlangen, von den früheren Opernwerken — von den Ballets gar nicht zu reden — weit, weit übertroffen worden.

Gab es ſeit Bayreuth Manches zu vermeiden, was man *nicht* vermied — auch das Roß Grane, das der Vorſtellung des feurigen Götterpferdes niemals entſprechen und in neun Fällen unter zehn die Stimmung nur ſtören wird anſtatt ſie zu fördern, gehört zu den Übelſtänden, mit denen man aufräumen ſollte — ſo gab es noch mehr nachzuahmen, was man nicht nachahmte. Wenigſtens iſt ſeit Bayreuth manches neue Theater gebaut und noch keins hat man die Idealform des amphitheatraliſchen Baues dort mit ſeiner langſamen Steigung, die es jedem Beſucher vergönnt, die Bühne über die Köpfe der Vordermänner weg frei zu überſehen, mit ſeiner einzigen Galerie (der Fürſtengalerie), der Bequemlichkeit ſeiner Zugänge und Garderoben und der ſchlichten Würde ſeines Inneren als Muſter zu Grunde gelegt. Man ſage doch nicht, daß die ſtändigen Theater den Raum mehr als das Bayreuther auszunutzen haben und daß die Rückſicht auf den Winter für ihren Bau eine ungleich ſolidere Einrichtung erforderlich macht. Das iſt Beides ganz richtig — aber es hindert ja nichts über der erſten Galerie noch eine zweite oder dritte zu errichten und die allerdings unvermeidlichen Rang- oder

Preisunterschiede einzuführen, wenn es nur jedem Besucher möglich ist, auf jedem Platz gleich gut zu sehen oder zu hören. Und sollte durch die amphitheatralische Einrichtung, die selbstverständlich die illusiontödtenden Prosceniumslogen nicht kennt, ein größerer Raum erforderlich werden — so ist doch anderseits an der Ausstaffirung unserer heutigen großen Opernhäuser wieder so viel zu ersparen, daß sich der Unterschied dadurch ganz gewiß wieder ausgleicht. Ich bin gegen die Pracht und Schönheit der glänzenden Häuser in Wien, Dresden und Frankfurt nicht unempfindlich, aber unsere Theater dienen immer noch mehr den gesellschaftlichen Interessen als der Kunst, auf die den ganzen feierlichen Nachdruck gelegt zu haben auch eins der großen Verdienste Richard Wagners ist. Darum verdunkelte sich in Bayreuth auch mit dem Beginn der Vorstellung der Zuschauerraum und die Aufmerksamkeit wurde ganz nur auf die Bühne und den scenischen Vorgang gelenkt. Es ist eine von den anscheinend selbstverständlichen Hülfen für die Reinheit des künstlerischen Genusses, und fast alle Theater haben sie sich angeeignet — aber welch' ein Gezeter erregte sie damals! Man glaubte sich um ein heiliges Recht betrogen, wenn man während der Aufführung nicht den Blick nach dem Diamantencollier der Frau von X. oder der Perrücke des Herrn Y. abschweifen lassen konnte, und zum Mindesten wollte man doch den „Text", für den man sein theures Geld bezahlt, während der Vorstellung nachlesen können. Das ging nun freilich nicht an. Das schwere Opfer, sich mit der Dichtung vor der Aufführung bekannt zu machen, mußte wohl oder übel am Bayreuther Altar gebracht werden, und die Anfangs so harte Gewöhnung dort, die sich im Laufe der Jahre so mancher, den die bloße Neugier zog, dort erworben, wurde leicht, übertrug sich vom „Ring des Nibelungen" auf „Lohengrin" und „Tannhäuser", von Wagner auf Weber, von Weber auf Beethoven, auf Mozart und Gluck, und heutzutage hält man den für einen Barbaren, der nicht begreifen will, daß eine Oper oder ein Musikdrama, sofern es ein Kunstwerk ist, nicht mit dem stieren Blick in das Buch verfolgt, halbwegs gehört, kaum gesehen, sondern mit Aug' und Ohr und allen Sinnen,

zugleich mit offenster Seele aufgenommen sein will — heiße sie nun „Don Juan", „Fidelio" oder der „Freischütz". Eine kleine Hülfe der Dichtung, des Textes wird ja gerade dem Aufmerksamsten zu Zeiten erwünscht sein — aber seitdem Wagner unseren Sängern in Fleisch und Blut übergegangen ist, behandeln sie auch das Wort mit ganz anderer Sorgfalt als vordem, und es ist geradezu fabelhaft, wie sich allein in den letzten zehn Jahren die Kunst des deklamatorischen Gesanges auf unseren Bühnen entwickelt hat. Diese Entwickelung macht aber den Gebrauch des Textbuches nahezu entbehrlich. Können die Schauspieler und Sänger, die täglich aufzutreten gezwungen sind, auch des Souffleurs nicht entrathen, wie die Bayreuther Künstler, eignet ihnen darum auch nicht jene unbedingte Beherrschung ihrer Rolle, die wieder durchbildend auf alle einzelnen Faktoren der Leistung, Ton, Wort, Geberde, Spiel wirkt, so ist ihnen und ihren Direktoren doch Wagner so sehr der Prophet, daß sie seine Lehre ins innerste Herz geschlossen haben und sie verkündigen, als sprächen sie „in Zungen". Und darum darf man sich bei dem Studium des Textbuches daheim beruhigen!

Und Nachahmung wie die Verdunklung des Zuschauerraums während der eigentlichen Aufführung — in den Zwischenpausen lasse man das Gas- oder elektrische Licht so hell strahlen wie man will — hat auch das „verdeckte Orchester" gefunden, wenn auch nicht in der vollkommenen Art der Bayreuther Einrichtung, die ohnedies nicht für die ständigen Theater taugen würde. In dem Festspielhause ist der Orchesterraum durch eine Schalldecke soweit bekleidet, daß vom Zuschauer aus nichts von dem Dirigenten und der Capelle wahrzunehmen und der Raum für das Publikum von seiner Bühne dem Anschein nach kaum getrennt ist. Die dort erzielte Klangwirkung hat infolgedessen den gemeinsamen Charakter einer milden und feierlichen Dämpfung, einer orgelgleichen Tonmischung, die den Orchesterkörper auf das Bewunderungswürdigste zusammenhält, auf die Singstimmen niemals drückt, diesen vielmehr selbst im mächtigsten Fortissimo der Capelle gestattet, sich völlig frei durch das Haus zu den Hörern zu schwingen: eine akustische Gunst, die in

dieſer Weiſe noch in keinem Theater beobachtet war. Der unleugbare Nachtheil war nur der, daß rhythmiſch beſonders ſcharfe, charakteriſtiſch herbe und grelle Motive durch die weiche Sammetdecke, die das unterirdiſche Orcheſter über ſie breitet, von ihrer beabſichtigten Eigenart verloren, während diejenigen Sätze, die in verſchwimmenden Contouren gehalten ſind, doppelt gewannen. Zu dieſen letzten gehört beiſpielsweiſe die ganze Introduktion des „Rheingold" mit ihrer muſikaliſchen Wogenfluth und, um ein anderes Beiſpiel zu nennen: das Vorſpiel des „Parſifal": zu jenen das den Hunding ankündigende, den Wälſungen feindliche Motiv, das ebenſo wie das Motiv des jugendlichen Parſifal durch das verdeckte Orcheſter von ſeiner Prägnanz und Friſche einbüßte. Das war begreiflich, weil die Wirkung von Wagner unmöglich genau berechnet werden konnte, und ebenſo einleuchtend iſt, daß bei den Erfahrungen, die der Meiſter inzwiſchen geſammelt, die Inſtrumentation des „Parſifal" durchweg den eigenartigen Bedingungen der Bayreuther Einrichtung mehr angepaßt und Widerſprüche zwiſchen dem Charakter der Muſik und ihrer Wiedergabe ſeltener waren. Daß eine ſolche Verſchleierung des Tones für ein Orcheſter, das auf dem Streichquartett beruht und mehr durch den Reiz der Linien als den Glanz der Farbe wirkt, nicht taugt, alſo für das Orcheſter des „Figaro" z. B., iſt klar, und da das Repertoire unſerer Theater ſich nicht allein aus dem „Ring des Nibelungen" zuſammenſetzen kann, iſt es begreiflich, daß im Intereſſe der Klarheit einer ganzen Reihe hervorragender und zum Theil claſſiſcher Tonwerke von einer genauen Nachbildung des Arrangements in Bayreuth nicht die Rede ſein konnte. Wohl aber ſprach jeder gewichtige Grund, wenn auch nicht für die Verdeckung, ſo doch für die Vertiefung des Orcheſters. Bauliche Gründe empfehlen ſie wie künſtleriſche. Die muſikaliſche Leiſtung gewinnt an Idealität, wenn man ihre handwerksmäßige Zurüſtung nicht beſtändig vor Augen hat und jedes kleine Dirigentengeheimniß dem Publikum zur Schau geſtellt wird, und den akuſtiſchen Gewinn eines beſſeren Zuſammenſchluſſes der Inſtrumente zum gemeinſamen Klange gewährt die Vertiefung auf jeden Fall.

Aber solcherlei technische Vortheile bedeuten doch nichts gegen den großen idealen Gewinn, den das Unternehmen von Bayreuth der deutschen Kunst gebracht hat und fortgesetzt bringt. Was dort gefehlt ist, ist vergänglich; ewig aber bleibt seine Nachwirkung und die Kräftigung, die es dem nationalen künstlerischen Bewußtsein bescheert hat und fortgesetzt bescheert. Die Deutschen haben die Neigung, sich von den strengen Bedingungen des Theaters loszulösen und an abgesonderter Stelle theatralische Festspiele zu veranstalten: neben den Bayreuther Aufführungen stehen die Lutherfestspiele in Jena und Worms, die Oberammergauer Passionsspiele, der Meistertrunk zu Rothenburg an der Tauber — es liegt eine gewisse Gefahr darin, eine Gefahr für die Bühne und die heranwachsenden dramatischen Talente, und der Meinung, daß ein Kunstwerk sich stark genug erweisen muß, um allen Widrigkeiten des Tages zu trotzen, bleibe ich getreu. Dennoch betrachte ich es als ein Heil, daß wir eine künstlerische Zufluchtsstätte wie Bayreuth besitzen. Was dem Werktagsmenschen im Drang der Sorgen verloren zu gehen droht: der Glaube an die Heiligkeit der Kunst, erblüht dort neu, und mit ganz anderen Empfindungen besucht der Bayreuther Waller, in seine Heimath zurückgekehrt, das Theater, ganz andere Ansprüche erhebt er an die Reinheit des Genusses. Und ein Asyl muß es geben, wo die Kunst sich einmal der starren Tagessatzungen ledig fühlen und sich ganz nur um ihrer selbst und Gottes willen ausleben kann. Dort prüfe sich die Schablone, die Technik, die Routine, dort zeige sich, ob der lebendige Odem dem künstlerischen Handwerk nicht entflohen ist. Und darum versammle man dort das Höchste und Größte, jene übermächtigen Werke deutscher Kunst, jene monumenta aere perenniora, darunter solche, die, über das Normalmaß hinausgewachsen, wie Heroen über dem Tagesgeschlecht wandeln. Dort würden Dichtung und Musik ihren vornehmsten Thronsitz haben: dorthin gehören „Faust" und „Wallenstein", dorthin auch die „Zauberflöte", „Don Juan" und „Fidelio", dorthin einige der größten Werke Wagners: Drama und Schauspielkunst in Wort und Ton könnten dort ihre Pflanzschule finden. Vielleicht kommt es noch dahin, und dann soll

auch dieſe Frucht dem gewaltigen Schöpfergeiſt Richard Wagners gedankt ſein.

Inzwiſchen wird der „Ring des Nibelungen“ unſerem Volke immer vertrauter. Um mit Allen gut Freund zu ſein, dazu iſt er zu bedeutend; aber man höre, wie das Publikum heute dem erſten Akt der „Walküre“ zujubelt, den es vor zehn Jahren noch verketzerte. Eine ewige künſtleriſche Norm hat der „Nibelungenring“ nicht geſchaffen und ſeine ſklaviſche Nachahmung würde nur Unſegen im Gefolge haben. Aber es iſt auch ein Werk, das ein Jahrhundert höchſtens einmal hervorbringt. Seine Wirkung auf die Zukunft der Muſik, des Dramas und des Theaters iſt unermeßlich, und das Größte in ihm wird die Flucht der Zeiten, aller Zeiten, überdauern.

## Parsifal.

Der Erlösungsgedanke, der im Mittelpunkt fast aller Schöpfungen Wagners lebt und der, fortwährend neu gestaltet, im „Ring des Nibelungen“ über die Sondergeschicke eines Einzelnen (des Holländer, Tannhäuser, Elsa) hinausgreifend den Geschicken von Gott und Welt gilt, für die in Siegfried der Befreier vom Fluch heranwächst — dieser Erlösungsgedanke nimmt in dem letzten großen Werk des Meisters seine reinste und erhabenste Gestalt an. Jeder Rest von fremdartigen mythologischen Ideen ist in ihm getilgt, denn seine Empfindungs- und Vorstellungswelt ist die christliche. Auf das Opfer von Golgatha deutet jeder Zug in ihm, und was der Tod des Messias aus Nazareth dem Glauben bedeutet, das spiegelt sich in verkleinertem Maßstabe und doch durch die vergrößernde Macht der Symbolik wiederum weltweit in der Handlung. Ja, sichtbare Zeugnisse dieses blutigen Kreuzestodes wirken in ihr weiter: die Schale mit dem heiligen Blut, die Lanze, mit der die Seite Christi durchbohrt wurde. Sind diese Mittel auch bereits in dem uralten arischen Sagenkreis zu finden, aus dem sich, als von der gemeinsamen Quelle, fast alle unsere mittelalterlichen Mythen, auch die germanischesten, losgerissen haben, so war ihnen doch ohne Zwang die Bedeutung beizulegen, die sie in der christlichen Legende besitzen, und jedenfalls wird ihnen kein selbstständiger, anekdotenhafter, den reinen Gedankengehalt des Werkes verwirrender Werth beigemessen. Sie sind nichts weiter als symbolische Mittel und als solche mit geringen Ausnahmen leicht verständlich.

Als der „Parsifal“ zum ersten Male auf dem Bayreuther Hügel, der dadurch zum Calvarienberge wurde, erschien und der übliche, voreilige, leidenschaftliche Streit der Meinungen sich erhob, da wurden auch Stimmen laut, die die Verpflanzung des Stoffes mit seinen deutlichen Reminiscenzen an einige der ergreifendsten Vorgänge aus den ersten Tagen des Christenthums auf die Bühne als eine Profanation verketzerten, die nicht scharf genug verurtheilt werden könne. Vielleicht sind sie noch nicht ganz verstummt, denn diejenigen, die über eine solche „Entweihung“ am Heftigsten eifern würden, pflegen dem Theater und seiner Umgebung als einem „Teufelswerk“ gänzlich fern zu bleiben, und jedenfalls wären sie ebenso leicht zum Schweigen zu bringen, wie die bereits vernommenen. Wer es nicht vermag, ein Kunstwerk lediglich auf seinen ästhetischen Gesammtwerth zu prüfen, wer Fragen des Glaubens und des religiösen Gefühls von dem künstlerischen Eindruck nicht zu sondern vermag, der hat kein Recht mitzureden. So sehr es die Kunst entstellen heißt, wenn man sie zur Trägerin irgend welcher Parteitendenz (auch der religiösen) machen wollte, so sehr heißt es ihr Fesseln anlegen, wenn man den Kreis, aus dem sie ihre Gebilde zu nehmen hat, verengt und ihr zu dem Allerheiligsten des Empfindens den Zutritt versagt. Sie hat ein Recht, alles Menschliche in ihren Dienst zu zwingen, und wie sie von dem Religiösen ihren Ausgang genommen, muß es ihr unverwehrt sein, zu dieser ihrer Quelle zurückzukehren und durch freie Thätigkeit neu zu bilden, was ihr in der unbewußten Dämmerzeit ihres Entstehens nicht aufgehen konnte. Es kommt nur darauf an, daß dies mit Ernst geschieht, daß das Reine auch mit reiner Hand ergriffen, mit heiliger Scheu berührt wird. Und in dieser Beziehung giebt es dem „Parsifal“ gegenüber nur eine Antwort. Es liegt eine so unsagbare Weihe auf Allem, was die hohen Mysterien des Christenthums in ihm darstellt und andeutet, der Geist des Ganzen ist so durch und durch ernst und weltflüchtig, daß nur das crasseste Vorurtheil von ihm nicht ergriffen werden könnte. Wenn die Ritter, die Jünglinge und Knaben sich in dem Kuppelgewölbe der Gralsburg versammeln,

jene um am runden Tisch in der Erwartung des Abendmahlwunders Platz zu nehmen, diese um zu den Höhen hinaufzusteigen, von denen wir später ihre Stimmen vernehmen, wenn nach den leidenschaftlichen Klagen und Ausbrüchen des Amfortas der Gral enthüllt wird und sich nun in breitester Ausführung der Ritus vor unseren Augen vollzieht, dann waltet eine so mächtige Ergriffenheit im ganzen Hause, als ob leiblich und wahrhaftig „die Gottheit nahe wär." Es ist eine Magie der Stimmung darin, die um so bewunderungswürdiger und tiefer ist, als sie keinerlei Unterstützung im Dramatischen findet: es bleibt lediglich bei der Spendung der heiligen Labung durch den erglühenden Gral. Wenn hierin, in dieser ernsten Wiedergabe der Eucharistie eine Profanation zu erblicken wäre, dann würden die Oberammergauer die ärgsten Entweiher des Christenthums sein. Denn daran, daß es sich in diesen bäuerlichen Schaustellungen der Leidensgeschichte um einen durch die Aufführung selbst geübten Cultus handelt, wird doch kein Vernünftiger denken. Die Oberammergauer haben ihre Bühne so gut wie Andere, sie sind Schauspieler wie Andere, nur mit dem Unterschied, daß sie Vieles schlechter machen als Andere, und wären ihre effektvollen lebenden Bilder und die Seltenheit ihres Unternehmens nicht, dann würde man kaum so viel von ihnen reden und in solchen Schaaren zu ihnen wallfahren, wie es seit Eduard Devrients Propaganda geschehen. Und ist die Bühnendarstellung des *ersten* Abendmahls, der *ersten* Taufe, der *ersten* Fußwaschung ein geringeres Vergehen als die Wiederholung jener Vorgänge bei Wagner? Im dritten Aufzug des „Parsifal" findet sich die Scene, in der dem von langer Irrfahrt zur Gralsburg zurückkehrenden Helden von der büßenden Kundry die Füße gewaschen, mit den Haaren getrocknet und mit Oel gesalbt werden. Der alte Gurnemanz netzt ihm das Haupt mit Wasser und Oel, Parsifal tauft das am Boden vor ihm liegende reuige Weib — man denkt an Johannes, an Magdalena und sieht in Parsifal das auch im Äußeren, dem langen blonden Haar und Bart, dem bis auf die Knöchel herabwallenden weißen Gewande wiedergegebene Abbild des Heilands. Über dieser ganzen

Scene liegt eine so wunderbare Milde und Weichheit, eine so holde Anmuth, daß auch die sprödeste Natur davon gerührt wird. Daß der Ernst der Gralsscenen in den Verlockungen des Zaubergartens im zweiten Akt seine natürliche Folie erhalten mußte, ist so klar, daß man darüber kein Wort zu verlieren braucht. Parsifals Versuchung mußte uns dargestellt werden, wenn wir an seine Berufung glauben sollen. Es sind nicht bloße Theatercontraste, die uns ein kundiger Bühnenautor vorführt — es ist ein organisch zusammenhängender Stoff. Darüber freilich, ob dieser dramatisch gut disponirt ist, wäre noch zu reden, aber daß der Gedanke der erlösenden Opferthat, die durch Mit-Leid, das zur Erkenntniß der Schuld führt, geweckt wird, also dieser humanste, christlichste und, man darf sagen modernste Gedanke in dem Wagnerschen Werke eine durch und durch würde- und weihevolle Verkörperung, wie sie in gleicher Weise schlechthin keinem mir bekannten dramatischen Kunstwerk eignet, gefunden — das ist es, worin sich heutzutage schon mit verschwindenden Ausnahmen die Stimmen aller Hörer des „Parsifal" vereinen. Die gläubigsten Seelen, Katholiken und Protestanten, orthodoxe und freisinnige Geistliche haben sich ihm gefangen gegeben und dem Meister den gerührtesten Dank ihres ergriffenen Herzens gezollt, und es ist bei der verhältnißmäßig leichten Zugänglichkeit und dem Andrang, den der „Parsifal" in jedem Sommer seiner Aufführungen gefunden, gar nicht abzusehen, wie weit sich außer dem künstlerischen auch sein moralischer Einfluß erstrecken kann. Ich wenigstens erwarte mit Schiller von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts ein großes Heil und glaube, daß gerade solchen Darbietungen, die das dunkle Gefühl der Laien noch mit ganz anderen als künstlerischen Organen berühren, eine gewaltige Macht liegt. Im Kunstwerk empfangen sie hier das Sittliche, die Loslösung von der gemeinen Weltlust und Ichsucht, die Erhebung des Opfers zur Pflicht und seine Verklärung durch seine wunderbare Wirkung — und wer möchte leugnen, daß so vielen zersetzenden und zerstörenden Regungen unserer Zeit eine solche Gegenwirkung heilsam wäre und noth thäte?

Wie Wagner bislang am Quell der alten Sage, am Reichlichsten an dem der ritterlichen Epik des Mittelalters geschöpft hatte, so that er es auch bei der Dichtung des „Parsifal", mit dessen Namen vor Richard Wagner der Wolframs von Eschenbach am Engsten und unlöslich verknüpft ist. Daß der berühmte Minnesinger, Gottfried von Straßburgs ernster und tiefsinniger Widersacher, gleichwohl nicht der Erfinder der gedankenschweren Erzählung ist, weiß man. Wieder wie in allen größeren Dichtungen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts fließen hier eine Reihe ältester mythischer Vorstellungen und Fabeln zusammen, vielfach umgestaltet und dichterisch behandelt, ehe sie der Kunst eines Meisters verfallen, der ihnen wie dem Demant Schliff und Fassung giebt und sie damit zu seinem Eigenthum macht. Uralte religiöse Reste, Erinnerungen an die eleusinischen Mysterien und den Cultus des Dionysos Zagreus, mögen in dem wunderbaren Gefäß schlummern, das das heilige Wahrzeichen des Templeisenbundes bildet, und Peredur, der Held des keltischen Romans, der dem französischen Perceval entspricht, mag der Sucher des Beckens (Per-gedur) bedeutet haben, jenes Beckens, das auf seinem Grunde statt eines wirklichen blutigen Hauptes wie das Johannes des Täufers (dessen Geschichte sich mit dieser Sagenbildung verwoben haben mag) einen Abdruck desselben enthielt, ähnlich wie die Legende von dem Schweißtuch der heiligen Veronika zu erzählen weiß, daß es das Antlitz Christi, der sich mit ihm auf dem Wege zur Richtstatt das Gesicht getrocknet, wie ein Bild empfangen habe. Es war die Schüssel, die Christus und seinen Jüngern bei dem Abendmahl diente und von ihm an Joseph von Arimathia gelangt sein soll, der, als der Messias am Kreuze hing, das Blut darin auffing, das aus der durchstochenen Brust quoll. Aus einem einzigen Smaragd soll sie geschliffen gewesen sein und die Fähigkeit besessen haben, allein durch ihren Anblick die Gläubigen zu speisen und zu heilen. Diese gesegnete Schüssel (Graal, Gral, ein Wort altfranzösischen Ursprungs, das nach einer irrigen Meinung aus sang réal, sanguis realis „das wahre Blut" entstanden sein soll) brachte Joseph von Arimathia nach Britannien, und

Titurel war es, der auf dem Montſalvatſch, (Mont sauvage) der, wie ſein Name verkündet, wild, unzugänglich, für die Uneingeweihten unauffindbar war, dem „Heilthum" das „Heiligthum" erbaute, einen Tempel aus Gold, dem Holz der Aloe und ſeltſamem Geſtein, das im Sommer Kühlung, im Winter Wärme verbreitete. In ihm pflegten die Ritter des Gral und er pflegte ihrer, eine Genoſſenſchaft reiner Menſchen, die „Templeiſen" Wolframs, der ſich an den Provencalen Kyot (Guyot) hielt, den Erzähler der „rechten Märe", deſſen ſchon bei Gelegenheit des Lohengrin gedacht wurde, nicht an Chrétien de Troyes, der in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunders einen Conte del Graal „Perceval le Galois" dichtete. Gegen dieſen wendet ſich Wolfram ausdrücklich, während er jenen Kyot ebenſo ausdrücklich als ſeine Quelle bezeichnet. Erwägt man dann, daß Kyot wiederum die Schrift eines Mauren Flegetanis und eine Chronik von Anjou als ſeine Quellen bezeichnete (er ließ die Gralkönige Sproſſen des fürſtlichen Hauſes von Anjou ſein), dann gewinnt man einen Eindruck davon, wie viele Völker an der Ausbildung der Sage vom Gral mitarbeiteten und durch wie viele Hände der Stoff gehen mußte, ehe Wagner aus ihm ſein erſchütterndes „Bühnenweihfeſtſpiel" ſchaffen konnte.

Die alte Schüſſel, die ſich in der Handſchrift des gäliſchen (keltiſchen) Romans vom Peredur, wie im franzöſiſchen Perceval findet, wird bei Wolfram von Eſchenbach zum Stein, zum Granatjachant, „wie man noch nimmer auf Erden fand"; die blutige Lanze, die Wagner ſo bedeutungsvoll verwandt hat und die in dem gäliſchen Roman (der uns in einer Handſchrift des vierzehnten Jahrhunderts, dem Mabinogi überliefert iſt) ohne chriſtliche Bedeutung erſcheint, während ſie bei Chrétien de Troyes, den Wolfram bekämpft, zum Speer des Longinus wird, der die Seite des Gekreuzigten durchbohrte, geht bei Wolfram dieſer Bedeutung wieder verluſtig und entartet zu einer vergifteten Waffe, mit der ein ungenannter Heide den Gralkönig verwundet hat; dieſer König aber, der im Mabinogi keinerlei Beziehung zu Schüſſel und Lanze hat, iſt bei Chrétien „le roi pécheur". Auch bei Wolfram tritt er mit dem Doppelſinn des Wortes pécheur (Fiſcher, Sünder) als Fiſcher auf und erhält

zugleich den Namen des Siechen, Kraftlosen: Amfortas. Sein Verbrechen aber, um dessentwillen er leidet, war, daß er im Kampf die Parole „Amur" ausgegeben, d. h. daß er im Widerspruch mit dem keuschen Wandel der Gralsritter sich weltlicher Liebe ergeben. Längst wäre er seiner Wunde erlegen, wenn nicht der Anblick des Gral ihm sein Leben fristete. Aber eine Weissagung, die an dem heiligen Stein erschienen, hat ihm Erlösung verheißen: denn ein Ritter werde kommen, der durch die Frage nach den Geheimnissen des Montsalvatsch das Leiden von ihm nähme. Und dieser erkorene Ritter ist der Held der Sage, ist Parzival, der „Sucher des Beckens", wie man auch diesen Namen gälisch zu deuten versucht hat (Per-Kyfaill), der „reine Thor" (Parseh-Fal), wie Görres glaubte. Es ist die Deutung, der Wagner sich angeschlossen hat und die man sich ohne Bedenken aneignen kann. Spielt doch der Orient, dem der (arabische) Name entstammt, in die Sage lebhaft hinein, und wird doch auch bei Wolfram der kindisch-einfältige Jüngling, der zum ersten Male in die Welt hinauszieht, der „tumbe klare", also der „reine Thor" genannt.

Es ist damit schon angedeutet, worin Wagner in den Hauptzügen mit Wolfram von Eschenbach übereinstimmt, worin nicht, und darum genügt ein flüchtiger Blick auf das Bunterlei der Handlung des ritterlichen Epos, in dem der Glanz des weltlichen Ritterthums der Tafelrunde mit der religiösen Zurückgezogenheit der Streiter des Herrn in einen so tiefen und bedeutenden, dem Eschenbacher ganz gehörigen Gegensatz gebracht ist. In stiller Waldeinsamkeit ist der Held, Gamurets und Herzeleidens Sohn, herangewachsen, von der Mutter ängstlich behütet, die nach dem frühen Tode des Gatten wenigstens den Sohn vor allen Gefahren des Lebens bewahren will. Ein echter Typus des germanischen Jungen ist er trotz aller Federn fremder Nationen unter Wolframs Händen geworden: das Herz voll von Sehnsucht, weichmüthig und leicht gerührt und doch begierig nach Thaten, ungelenk und schüchtern und doch keck und todesmuthig, seiner Kräfte ebenso wie seiner Reinheit unbewußt — und es giebt in dem ganzen Gedicht nicht

viel von so echter poetischer Art wie das Idyll seiner weltflüchtigen Kindheit und sein Abschied von der Mutter, die ihn in einem Narrenkleid ihrer Hut entlassen, damit er „geneckt, gerauft und geschlagen“ um so eher zu ihr zurückkehre. Aber es kommt anders. Der liebenden, besorgten Herzeleide bricht das Herz vor Kummer über die Trennung von dem geliebten Kinde, und Parzival zieht von Abenteuer zu Abenteuer. Jeschune, Kunneware, Conduiramur und die um den erschlagenen Gatten Schionatulander trauernde Sigune — hier mögen sie nur Namen sein, die einige Stationen in des Helden Leben bezeichnen; wichtiger ist seine Aufnahme bei dem alten körnigen Rittersmann Gurnemanz von Graharz, der ihn in allen männlichen Tugenden unterweist und unter vielem Andern mit einer Lehre bedenkt, deren gewissenhafte, aber thöricht wörtliche Erfüllung ihm das größte Leid seines Lebens bereitet: mit der Lehre, nicht zu viel zu fragen. Denn als der Jüngling nun in die Gralsburg einreitet, der Erhoffte, der Geweissagte, und alle Welt erwartet, er werde durch seine Frage nach den seltsamen Ceremonien des Gral, die sich vor seinen Augen entfalten, nach dem kranken König, nach der blutigen Lanze, die unter dem Wehklagen der Templeisen von einem Knappen durch den Saal getragen wird, den Bann lösen und den Leidenden erretten — da schweigt er. Er schweigt, weil sein Sinn noch dumpf und unerschlossen ist, und schmählich wird seine Unterlassung an ihm gerächt. Denn mitten in den Herrlichkeiten der Tafelrunde, zu denen ihn die Blüthe des weltlichen Ritterthums, sein Freund Gawan, geleitet, erscheint die seltsame Gralsbotin, Kundry die Hexe, Kondrie la sorcière, ein Musterbild von Häßlichkeit, von der Wolfram in guter Laune zu melden weiß:

Um die Minne der Maid war selten ein Speer
Gebrochen und wenig danach Begehr,

und flucht ihm mit dem greulichsten Fluche.

Da zieht der Entehrte, der nicht weiß, wofür er zu büßen hat, trotzig, an Gott verzweifelnd, abermals in die Welt hinaus, um —

charakteristisch genug für die Hülflosigkeit der Composition fast aller mittelalterlicher Epen, den allerdings sehr einfachen „Armen Heinrich“ des Hartmann von der Aue ausgenommen — unseren Blicken völlig zu entschwinden. Gawan löst ihn ab. Kampf folgt auf Kampf, und in der Freude an ihren breiten und glänzenden Schilderungen glauben wir, zumal sie für das Ganze auch nicht die mindeste Frucht tragen, mehr den schauensfrohen, oberflächlichen Sinn der Romanen als den Ernst und die symbolsüchtige Grübelsucht der Germanen zu spüren: Vorklänge von Tassos „Befreitem Jerusalem“ und Ariosts „Rasendem Roland“. Denn daß diese ritterliche Lebensfreude für Parzivals nach innen gewandten, schwermüthigen Sinn die Folie abgiebt, rechtfertigt doch immer noch nicht ihre übertrieben weitläufige Behandlung, und man athmet erleichtert auf, wenn der Dichter endlich den Faden wieder aufnimmt, Parzival zu einem alten Einsiedler, seinem Oheim Trevrezent, des Amfortas Bruder, geleitet und dieser dem Helden von der Qual der Wunde, unter der der Arme sein trostloses Leben weiterschleppt, und von dem prophezeiten Ritter, der durch seine freiwillige Frage den Leidenden erlösen solle, ausführliche Kunde giebt. Da kommt die Erkenntniß über den schmerzlich Ergriffenen. Zwar bieten sich ihm noch weltliche Abenteuer aller Art, ehe er zu dem heiß gesuchten Ziele, zum Montsalvatsch gelangt, aber wir sehen doch den Weg, der ihn dahinführt, und als er endlich, bereits auf der Fahrt dahin, durch die am Gral erschienene Inschrift zum König erwählt, zum zweiten Male vor das Antlitz des siechen Amfortas tritt, der seiner in den fürchterlichsten Schmerzen geharrt, da betet der Held brünstig und bringt dem Leidenden auch mit der formellen Frage: „Oheim, was quälet euch?“ Erlösung von seinem langen Siechthum. An des Genesenen Stelle besteigt Parzival den Thron, und das Gedicht könnte schließen, wenn es sich nicht noch mit der Lösung einiger Nebenhandlungen und einer Hinweisung auf Lohengrin beschäftigte, nicht zu seinem Vortheil und jedenfalls ohne Zusammenhang mit dem Hauptthema.

Wolframs Dichtung trägt alle Züge ihrer Zeit. Religion und

Ritterthum haben ihr das Leben gegeben. Aber sie verleugnet auch die Eigenart ihres Sängers nicht, der sich aus dem Geräusch der Turniere und der Pracht höfischer Feste in die dunkelste Einsamkeit der Gedanken zurückzuziehen vermag, dessen dichterische Einfälle ebenso oft in der schwarzen Tracht mystischer Grübelei wie in den bunten Farben der Lebensfreude einherziehen. Er liebt das Dunkle, auch in seinen Ausdrücken, und hat deswegen den Spott Gottfrieds von Straßburg zu erdulden gehabt. An blühender Fülle der Phantasie ist er diesem ebenso wie an frischer sinnlicher Lebhaftigkeit der Schilderung, an Vollendung und Grazie der Form unterlegen — aber er hat sich auch ein Problem gesetzt, das an Tiefe den Inhalt aller mittelalterlichen Gedichte übertrifft, und um dessentwillen müssen wir einige Verworrenheiten mit in den Kauf nehmen, dürfen wir die gelegentliche Anhäufung rohen, unverarbeiteten Stoffs und das völlige Abirren von der Haupthandlung entschuldigen. Es ist schon immer etwas, daß dies Problem in dem Getümmel der äußeren Begebnisse nicht vergessen wird und daß es sich in großen Zügen scharf und deutlich erkennen läßt. Wie die drei Theile des Parzival von der „Einfalt", vom „Zweifel" und vom „Heile" reden, so liegt die ganze innere Entwicklung des Helden, die im Allgemeinen die aller Menschen ist, offen vor uns. Es ist der mit dem Instinkt für das Gute begabte unschuldige Sinn, der noch nicht zur Erkenntniß des Heils gelangt ist: der opferfreudigen Hingebung des eigenen Willens an das höchste Gut, an Gott, der sich in dem christlichen Symbol des Gral verkündigt, an Gott, der die Liebe ist und der durch die heiligste Opferthat, den Kreuzestod von Golgatha, auch die Menschen zur Nachfolge auf diesen wilden, dornigen Weg, auf diesen mont sauvage berufen hat, den nur so Wenige finden. Darum steht der junge Parzival, als er auf der Gralsburg die wunderbarsten Dinge sich enthüllen sieht, trotz aller natürlichen Güte seines Herzens, doch geblendeten Auges, betäubt, unthätig da, ganz noch im Bann der eigenen Interessen. Mit einer Art stumpfer Neugier läßt er die Erscheinungen auf sich wirken, aber er empfängt sie nur wie ein Geistesabwesender ein Bild auf

der Netzhaut des Auges. Sie werden nicht lebendig und wirken nichts in ihm, sie locken ihn nicht zum rechten Mitleid, nicht zur That. Eine ästhetische Schau ziehen sie an seiner Seele vorüber. Da trifft ihn der Fluch. Wie jeder starke Glaube den Zweifel, so hat die Tugend die Versuchung zu bestehen. Langjähriges Wirrsal folgt dem schuldlos heraufbeschworenen Ärgerniß. Die Binde fällt von den Augen des Helden, aus dem naiven, thatenlosen Schauen wird ein zielbewußtes, muthvolles Handeln, und als das Roß ihn in die Nähe des Heiligthums zurückführt und er des ganzen Jammers inne wird, den er mit einem Worte hätte wenden können, da vollzieht sich die große Wandlung. Er hat das Mitleid kennen lernen und das Heil gefunden.

Man kann bei aller Verehrung vor dem Dichter, der dies sein Problem so überzeugend, so ernst und weihevoll behandelt, doch gegen die Wahl seiner Mittel mancherlei anwenden. Die bloße „Frage" nach dem Leiden des Amfortas thut uns kein Genüge. Es ist zwar klar, daß ihr symbolische Bedeutung zukommt, daß in ihr für das hülfsbereite Mitleid nur eine Formel gegeben werden soll, aber man versteht nicht recht, warum Parzival bei Wolfram zu allem Überfluß vorher schon, ehe er zum zweiten Male unter die Templeisen tritt, von den Wundern des Gral durch seinen Oheim Trevrezent Kunde erlangt und so der Freiheit seiner Entschließung, die entscheidende Frage zu thun beraubt wird. Wie Siegfried ohne Hülfe des Gottes siegen muß, so mußte auch Parsifal aus eigener freier Regung die Frage an den König richten. Sie durfte ihm nicht entlockt werden. Noch weniger aber durfte ihm alles, worauf es ankam, von fremder Seite auseinandergesetzt und nahegelegt werden. Das ist ein Bruch in die Consequenz des Gedankens ganz wie die voreilige Erwählung Parzivals zum Gralkönige, noch ehe er an das mit heißer Seele gesuchte Ziel seiner Irrfahrten gelangt ist. Es sind Ungereimtheiten, die man um so weniger versteht, als sie so leicht zu vermeiden waren. Eine Confusion an anderer Stelle, in den zahllosen Kampfberichten z. B., durfte man dem Dichter, der des Schreibens nicht mächtig und seine Poesien zu dictiren gezwungen

war, gewiß nicht hoch anrechnen. Hier aber war sie ein schwerer Fehler, und für jeden Nachdichter des Stoffs wäre die Pflicht zu seiner Beseitigung erwachsen. Eine wie viel freiere und bedeutendere Aufgabe erstand aber vollends dem Dichter, der das epische Gedicht zur Grundlage eines Dramas wählte! Nur mit rücksichtsloser Selbstständigkeit war eine solche Aufgabe überhaupt zu lösen. Eine sklavische Anlehnung an den Eschenbacher wäre ein vielfacher Widersinn gewesen. Sind doch die Bedingungen des Epos ganz andere als die des Dramas, ist doch unsere Zeit eine ganz andere als die des Mittelalters! Wer ein lebendiges Werk schaffen wollte, hatte herauszufühlen, wohin unser Volk in unsern Tagen sehnend sich drängt, und nicht mit historischem und sagenhaftem Ballast, sondern mit allgemein menschlich verständlichen großen Motiven die Herzen der Hörer zu zwingen. Das war das Problem, das sich Richard Wagner bot, und selten hat er seines Amtes als Dichter mit kühnerer und größerer Hand gewaltet als hier. Nur den Kern, die Vollendung des „reinen Thoren" zum Erlöser hat er aus dem alten Gedicht herausgeschält, das Zufällige und Ungereimte motivisch fest verbunden und begründet und die in dem Epos weit verstreuten Glieder zu einer dramatisch einfachen, organischen Handlung vereinigt. Es fehlt zwar nicht an einigen Bedenklichkeiten und Schwächen, aber der ganzen Bedeutung der Wagnerschen That wird man auch nur dann ganz inne, wenn man das Gefüge seines „Parsifal" mit dem Stoff bei Wolfram und seinen Vorgängern vergleicht.

In echt dramatischer und theatralischer Antithese stellt Wagner, wie einst der Elisabeth die Venus, den Romfahrern das üppige Ingesinde des Hörselbergs, der Burg des heiligen Gral das Zauberschloß des Klingsor gegenüber. Es ist derselbe sagenhafte, mit dem Bösen verbündete Zauberer, der auch im Gedicht des „Wartburgkriegs" den Friedensstörer und Verderber spielt. Bei Wolfram ein italienischer Herzog, der um einer Liebschaft willen verstümmelt sich durch bösen Zauber an den Menschen rächt und in seinem geheimnißvollen Schlosse Ritter und Frauen gefangen hält, ist er bei

Wagner der gleichen Künste mächtig, aber ein verschlungenes Geschick verknüpft ihn eng mit dem des Gral und seiner Ritter. Durch eine verbrecherische Selbstverwundung hat er die böse Lust in sich ertödten und der Wonnen des Gral theilhaftig werden wollen — umsonst; von den Hütern des Heiligthums verachtungsvoll verstoßen, wendet er nunmehr all seine List und Macht gegen die Templeisen, und was bei Wolfram ein ungenannter Heide thut, von dem wir nichts weiter erfahren, vollbringt bei Wagner Klingsor selbst. Amfortas hat der Zauberplage, die einen Ritter um den andern dem reinen Dienst entwendt, Einhalt thun und mit der heiligen Lanze (dem Speer des Longinus) den frechen Magier bekämpfen wollen. Aber der Macht des Weibes, das in Klingsors Banne stehend die Streiter des Herrn berücken muß, unterliegt der Hüter des Gral. Der Speer entsinkt dem Verführten; Klingsor ergreift die geweihte Wehr — von ihr getroffen schreit Amfortas auf; er hat die furchtbare Wunde in der Seite empfangen, die Wunde, „die nie sich schließen will".

Für den Helden, dem bei Wagner das Erlösungswerk zu vollbringen obliegt, galt es nun zweierlei: den Speer aus der Macht Klingsors zurückzugewinnen und mit ihm des Königs Wunde zu berühren. Damit war die epische „Frage" zum dramatischen Motiv geworden und gleichzeitig ein anderes Moment gegeben, das zu Parsifals Berufung unerläßlich war. Er mußte wie Amfortas in das Garn des Bösen gerathen, aber der Verführung, der jener unterlag, mußte er widerstehen. In den Armen der Sünde mußte ihm die Schuld des Amfortas zum Bewußtsein und mit der Erkenntniß das Mitleid kommen. So nur konnte er die teuflische Macht besiegen und die Heilsthat vollbringen. Und „Parsifal" (der „reine Thor") vollbringt sie. Ein frischer, kecker Knabe, hat er wie Wolframs Parzival, Gamurets und Herzeleidens Sohn, die verwittwete Mutter, von dem Anblick „glänzender Männer", weltlicher Ritter angelockt, verlassen, mit Pfeil und Bogen bewehrt, die er in dem Revier des Montsalvatsch sofort an einem armen Schwane übt. Aber wie Wolframs Parzival die Vögel im Walde schießt und doch

über ihren Tod weint, so hört auch Wagners Parsifal mit wachsender Ergriffenheit die mahnende Rede des alten Gurnemanz, zerbricht die kindischen Waffen und folgt dem greisen Ritter in die Burg. Dort sieht er das Wunder und — schweigt. Aber in Klingsors Blumengarten kommt ihm die Offenbarung. Er entreißt sich, nachdem ihm mit dem furchtbaren Aufschrei „Amfortas! Die Wunde!" die Erkenntniß gekommen, der immer leidenschaftlicher werdenden Versucherin und weiß nun, was zu thun. Der Speer, den Klingsor nach ihm schleudert, bleibt über seinem Haupte schweben, er schwingt ihn mit dem Zeichen des Kreuzes — das spukhafte Reich der Lust versinkt in Schutt und Ruin, und mit der heiligen Waffe sucht Parsifal nun abermals den Weg zum Gral. Lange bleibt er ihm verschlossen, und erst nach unstetem Irren, während dessen sich ihm das Herz vollends gestählt und geläutert, findet er ihn, bringt dem siechen König die Rettung und erwirbt die Krone des Gral.

Das hatte unter des Meisters Händen Alles so große, typische Züge angenommen, das war aus bloß persönlichen Erlebnissen so sehr zum Geschick der ganzen Menschheit angewachsen, daß auch das Widerspiel der reinen Macht die Niederungen des blos Anekdotenhaften verlassen mußte. An der Person des Klingsor haftet schon allzuviel fabelhafter Krimskrams, der sich symbolisch nicht ganz lösen läßt — aber wo in der Schale und der Lanzenspitze das Blut der Gottheit selbst glüht, da durfte die Verführerin, welche die Ritter diesen ewigen Gütern entfremdet, nicht ein beliebiges Weib von menschlicher oder dämonischer Leiblichkeit sein. Auch in ihr mußte das Kleinliche, Individuelle zum „Ewigen" erweitert werden, und nie ist Wagnern ein keckes und gefährliches Wagniß großartiger gelungen. Bei Wolfram ist dem Herren des Zauberspiegels und des verwunschenen Schlosses (des „château-merveille") ein reizendes boshaftes Weib, die Herzogin Orgeluse (Orgueilleuse) verbunden, die die Blume der weltlichen Ritterschaft, den prächtigen Gawan, in ihre Netze lockt; in *ihrem* Dienst hat Amfortas einst seine schwere Wunde empfangen, und sie ist es, deren Minne ein Ritter in rothen Waffen (Parzival), der nach dem Gral forschte,

verschmäht. Mit dieser Orgeluse verschmolz nun Wagner die wunderliche Botin der Templeisen, deren Spur sich schon im Mabinogi findet, die Chrétien de Troyes »la demoiselle« und Wolfram Kondrie la sorcière nennt: Kundry. Mit zwei Seelen in der Brust erscheint sie schon bei Wagners Vorgängern. Sie trägt die Züge eines Scheusals und hat doch ein weiches Herz, sie führt den Fluch auf den Lippen und möchte ihn doch in Segen wandeln. Sie schluchzt und ringt die Hände, nachdem sie den unglücklichen Sohn Herzeleidens aus den Reihen der Tafelrunde vertrieben, und sie neigt sich demüthig und jauchzt vor Freude, als sie ihm das Ende seiner Leiden ankündigen und die Verheißung des Grals, die ihn zum König bestimmt, vermelden darf. Ja, dies Doppelwesen findet sich im fünfzehnten Buch des dritten Theiles bei Wolfram auch bei der stolzen und schnippischen Verführerin Orgeluse: auch diese weint vor Freuden, als sie Parzivals Berufung vernimmt, denn nun weiß sie, daß er den sündigen Hüter des Gral, Amfortas, der um ihretwillen leidet, von seiner Qual erlösen wird. Man hat diese Zwieschlächtigkeit des Wesens der Kundry aus dem Typus der germanischen Walküre erklärt, die auch wie sie verwundet und heilt, Tod und ewiges Leben kündet — gewiß mit Grund; aber bei Wagner ist sie noch tiefer gefaßt: es ist die Menschheit selbst, die im Bann des Fleisches und der Sünde steht und die sich brennend nach dem Heile sehnt; selbst das Höchste, was ihr beschieden ist, die Liebe, verkehrt sich ihr zum Niedrigsten, an das Thierische ist die ewige Seele geschmiedet und diese selbst, in tiefe Schuld verstrickt, hat keine Macht, den Feind in der eigenen Brust zu bezwingen, wenn ihr nicht ein Heiland die Gnadenpforte aufschließt. Nur durch ihn gelangt sie zur Ruhe, sonst ist sie ewig in ihrer Unrast und ihrem Zwiespalt. Wie genial, dieser Gestalt nun noch die Züge der ewigen Jüdin, der Herodias, zu leihen, die in der deutschen Sage mit dem wilden Jäger durch die Wolken dahinfährt, die Gundryggia mit dem Gwyddao (Wotan), ihm verbündet, wie Kundry dem Klingsor. Die Unselige aber, die über das noch blutende Haupt des Täufers, das sie in der Schüssel trug, um es dem Vierfürsten schauzustellen,

lachte und eben um dieses Frevels willen, angeblasen von dem Hauch des bleichen Mundes, zu ewigem Fluge verdammt ward, wird bei Wagner vollends zur Ahasvera: denn im „Parsifal“ hat sie nicht über das Haupt des Johannes, sondern über Christus selbst gelacht, als er, das Kreuz auf der Schulter, die Straße zur Richtstätte ging. Es ist eine einfache und naheliegende Umgestaltung, ganz der Verwandlung entsprechend, die das blutige Haupt im Becken (der gälischen Sage) zum Gral, den Cultus des Täufers zum Dienst des Heilands erhebt. Von des kreuztragenden Messias Blick getroffen irrt sie nun „von Welt zu Welt, ihm wieder zu begegnen.“ Aber wenn ihr aus den reinsten Augen ein Schimmer der göttlichen Heiligkeit entgegenstrahlt, dann kehrt ihr das alte sündhafte Lachen zurück — der Blick des Unschuldigen verschwimmt in der Gluth unreiner Liebe, er ist verloren und um ihre Erlösung ist es gethan. Da naht ihr der, der ihrer Macht widersteht: Parsifal. Zuerst umschmeichelt sie, jetzt nicht mehr die wilde Botin des Grals, sondern durch Klingsors Zaubermacht zum berückend schönen Weibe umgeschaffen, den Arglosen, der sich soeben erst des holden Andrangs der Blumenmädchen anmuthig erwehrt hat, mit wehmüthigen Erinnerungen an die Mutter, die er im abenteuernden Drange vergessen, die Mutter, der der Gram um den Verlorenen das Herz gebrochen hat — und schmerzlich überwältigt sinkt der Jüngling der Schönen zu Füßen. Mußte es nicht eine heilige Liebesmacht sein, die ihm den trauten Namen zurückrief, eine reine, göttliche Macht, die ihn aus dem Getändel einer kindlichen Wunderwelt zu der Quelle der Schmerzen führte, damit er sich in ihr gesund bade, den vergeßlichen Sinn stärke, das todte Herz belebe? Kundry hatte ihre Netze klug gestellt: die Mutterliebe sollte der bösen Lust zur Kupplerin dienen, als ihr letzter Gruß sollte der Liebe erster Kuß das süße Gift in sein Blut träufeln. Aber unter den Lippen der schönen Verderberin zuckt der Reine in plötzlichem Schrecken empor, und jener Mark und Bein durchdringende Schrei, der ihm entfährt „Amfortas! — — Die Wunde!“ spaltet die Scene und damit das ganze Drama in seine Hälften: der reine Thor wird wissend, den Schmerz des Am-

fortas leidet er mit, seine Schuld tritt riesengroß, zermalmend vor ihn hin, und wie er die furchtbare Bedeutung des verrätherischen Kusses begreift, der einst den Hüter des Grals dem Heil entwandt und den heiligen Speer in die Macht des Bösen geliefert, da stößt er die Verführerin heftig von sich. Wie sich aber Parsifal verwandelt, thut es auch Kundry. Bis zu dem Kusse war sie nur das Werkzeug Klingsors, jetzt regt sich in der schrecklich Verwirrten der eigene Erlösungstrieb, und was sie redet und vollbringt, ist nur die dramatische Steigerung dieser einen wahnvollen Regung: sie glaubt das Heil im sündigen Umarmen zu finden, sie verwechselt die himmlische mit der irdischen Liebe. Vergebens ruft ihr der hellsichtig Gewordene zu:

Auch dir bin ich zum Heil gesandt,
Bleibst du dem Sehnen abgewandt.
Die Labung, die dein Leiden endet,
Beut nicht der Quell, aus dem er fließt:
Das Heil wird nimmer dir gespendet,
Wenn jener Quell sich dir nicht schließt.
— — — — — — — — — — —
O Elend! Aller Rettung Flucht!
O Weltenwahns Umnachten:
In höchsten Heiles heißer Sucht
Nach der Verdammniß Quell zu schmachten! —

Sie begehrt nur immer wilder die falsche Erlösung vom Sehnen, und als er nur eins fordert: den Weg zu Amfortes zu wissen, dem der immer klarer, immer heldenhafter vor unseren Augen sich Entwickelnde „des Mitleids Ehre" schenkt, da höhnt sie und droht, und als er sie der Vernichtung weiht „Vergeh', unseliges Weib", ruft sie unter schrecklichen Flüchen die Hölle wider ihn auf — um selbst von dem Reinen zertrümmert und gerettet zu werden. Eine andere sehen wir sie im dritten Aufzug wieder: dem Klingsor und der Macht, die mit seinem Zauberschloß in Nichts versunken ist, für immer entrissen ist sie jetzt nur noch des Grales Botin, die Helferin; „Dienen, dienen", das sind die einzigen Worte, die sie spricht — von nun an verstummt sie. In schweigender Sehnsucht erwartet sie das Heil,

das naht. Sie wundert sich nicht, wie der alte Gurnemanz, über den schwarzen speertragenden Ritter. Sie weiß: es ist der Retter, der auch ihr gesandt ist. Jetzt verkündet sein Auge der Reuigen, die ihm demüthig ergeben die Füße wäscht und salbt, die Erlösung, die sie einzig begehrt. Unter der Taufe fließen ihre Thränen, und als der Gral in Parsifals Händen erglüht und die Taube von oben herabschwebt, da sinkt sie entseelt zu des erkorenen Königs Füßen.

Das ist Alles ebenso tiefsinnig wie dramatisch groß, und im Grunde ist es auch einfach, da man der wenigen mythischen und legendenhaften Reminiscenzen die Gestalt fast ganz entkleiden kann, ohne daß sie von ihrer Deutlichkeit und ihrem Leben verliert. Einer reichen, blühenden Erfindungskraft verdankt diese wiederum wie so Vieles bei Wagner ganz originelle Gestalt ihr Dasein, einem energischen, dramatischen und architektonischen Sinn die ganze Handlung ihre Entwickelung und Struktur. Und wie diese von der Bedeutung einer Heilskunde, die sich vor unseren Augen verkörpert und die an dramatischen Momenten ungleich reicher ist als es die leidvolle Tragödie von Golgatha ihrer ganzen Natur nach sein kann, so ist das ganze Werk an dramatischen Einzel-Schönheiten überreich: Parsifals keckes Auftreten und seine Reue über die Tödtung des Schwanes bei der Strafpredigt des wackeren Alten (dem Wagner so glücklich die Züge und das Amt des Gurnemanz und Trevrezent zugleich geliehen), Klingsors Beschwörung der Kundry, der Schluß des zweiten Aktes mit dem Zusammenfallen des Zauberbaus und der Verödung des wunderbaren Gartens, die leidenschaftliche Weigerung des Amfortas im dritten Akt, das heilige Amt aufs Neue zu versehen, endlich die Heilung der Wunde durch den Speer und die Spendung des Mahles durch Parsifal — das ist Alles voll sinnfälligen Lebens, und auch an Scenen, die sich in breiten, vollen Zügen langsam ausathmen und doch in der dramatischen Entwicklung nicht ruhen, ist kein Mangel. Es ist wohl deutlich, daß in der großen Scene, die die Krisis des Dramas bringt, in Kundrys Verführungsversuch jeder Zug an seinem Platze steht — aber es ist allerdings nicht zu leugnen, daß mit dieser stetigen dramatischen Entwicklung die thea-

tralische Steigerung nicht Hand in Hand geht. Von schnellfertigen Laien wird ihr denn auch beständig die zwei- oder gar dreifache Abwendung Parsifals von der schönen Sünderin vorgeworfen. Diese Tadler haben dann freilich auch über die Umwandlung, die mit der Kundry vorgeht, blind hinweggesehen; sie erwarten, daß Parsifal, nachdem er durch den Kuß den Schmerz der Wunde in seinem Herzen empfangen, sich schon aus ihren Armen reißen müsse, sie sind erstaunt, daß dies erst geschieht, nachdem er das Jammern des Amfortas und die Heilandsklage im geistigen Ohr gehört, jeden Blick, jede liebkosende Bewegung der Kundry auf das Unheil gedeutet, das sie damit dem Gral und seinem Hüter zugefügt, und sie begreifen vollends nicht, daß der ersten Verstoßung „Verderberin! Weiche von mir!" noch eine zweite folgt. Allerdings wiederholt sich hier dieselbe Geste und dem Zuschauer, der eine dramatische Rutschpartie zu machen wünscht, sind die langen Verweilungen zwischen den Höhepunkten unverständlich und unerquicklich wie ihre scheinbare Wiederholung. Dem ernsteren Sinn aber, der die erschütternde, psychologisch orakelhaft tiefe Entwicklung dieser großartigen Scene verstanden, wird die an und für sich nicht wegzuleugnende theatralische Schwäche, die in der äußerlichen zwiefachen Verstoßung liegt, geringfügig erscheinen. Vielleicht bleibt ihm der Wunsch, Wagner hätte für den Schluß der zweiten Hälfte der Scene noch stärkere Ausdrucksmittel gefunden, die sich auch theatralisch sofort als ein Überbieten der ersten, als eine unmittelbare Annäherung an die Katastrophe dargestellt hätten — aber er verehrt ihren inneren Fortgang zu tief, als daß er sich dadurch stören ließe. Vollends verfehlt aber wäre es, wenn ein gleicher Vorwurf auch wider die Scene der Fußwaschung erhoben würde, der es an äußerer Bewegung selbstredend gebricht: aber ihr wohnt ein so tiefes inneres Leben inne und mit jedem Worte rückt die innere Entwicklung in ihr weiter: Parsifals Weihung zum Retter und König des Grals und die in Thränenschauern sich verkündende Erlösung der Kundry, daß wir aufs Tiefste ergriffen den ruhigen Fluß ihrer Balsamquelle ebenso bewundern wie das äußere Bild, das sie auf der Bühne annimmt. Ohne die

geringſte Spur theatraliſchen Weſens hat ſich in ihr der Geiſt den Körper geſchaffen, der Geiſt der Weihe ein Bild der Gnade, wie es ergreifender kaum in den Meiſterwerken des Cinquecento geſchaffen iſt.

Es darf aber nicht bemäntelt werden, daß es auch im „Parſifal“ wie in allen ſpäteren Schöpfungen Richard Wagners an Scenen nicht gebricht, denen das Kriterium des Dramatiſchen, die Entwicklung, vollſtändig fehlt, Scenen, in denen die Handlung gänzlich ſtockt, ohne daß wir doch im lyriſchen Moment Erſatz finden. Jeder Bühnendichter hat zwar das Recht, wenn er uns nicht ſofort in medias res zu führen vermag (wie es im „Don Juan“ ſo ganz unvergleichlich geſchieht), im Anfang ſeines Werkes epiſch zu exponiren, aber es iſt auch das naturgemäße Verlangen des wahren Dramatikers, dies nicht blos in der nun einmal gegebenen dramatiſchen Form, die in dieſem Falle nicht mehr als dialogiſche Form bedeutet, zu thun, ſondern in ihr zugleich die Charaktere anzulegen und die Handlung wenn auch noch ſo unmerklich in Fluß zu bringen. Shakeſpeare hat dieſe Meiſterbedingung ſo oft erfüllt und uns ſo vollendete Expoſitionen gegeben („Romeo und Julia“, „Macbeth“ „Othello“), daß es ſeinen unſterblichen Ruhm nicht verkleinern heißt, wenu man als ihr Widerſpiel eine mißrathene, anſcheinend abſichtlich nachläſſige dagegen aufſtellt: die Eröffnungsſcene des „Cymbelin“ mit der Unterredung der beiden Edelleute, die, weder charakteriſtiſch noch dramatiſch, nur den Zweck hat, das Publikum in dialogiſcher Form mit den wiſſenswerthen und zum Verſtändniß nothwendigen Vorausſetzungen des Dramas bekannt zu machen. Ähnlich irrt Wagner im „Parſifal“. Zwar der unmittelbare Beginn führt uns mit milder, weicher Hand ſofort in den Bannkreis des Heiligen, und hieran wäre auch nicht das Geringſte zu ändern. Wenn der Morgenweckruf der Poſaunen von fernher in die ſchattige, ernſte Waldſtille bringt, der alte Gurnemanz die ſchlafenden Knaben weckt und die drei ſich nun zum ſtillen Gebet auf die Kniee ſenken, dann ſind wir auf jedes chriſtliche Thun, auf jedes religiöſe Wunder vorbereitet und unſere Empfindung beeinflußt auch unſere Erwartung von dem drama-

tischen Gang der Handlung: daß diese dahinstürme, vermuthen wir nicht, vielmehr erwarten wir, sie werde etwa mit derselben feierlichen Ruhe schreiten wie Kirchgänger es thun, und wir fühlen uns nicht betrogen. Trefflich führt der Meister auch Kundry, auch den schwerkranken Amfortas ein, aber wenn der wackre Gurnemanz beginnt die Knappen über die wilde Botin aufzuklären, die sie doch längst kennen müßten, wenn er ihnen von der Verwundung des Amfortas erzählt, die doch das erste Wissen und Fragen eines jeden Gralzöglings sein wird, wenn er ihnen gar in dem breiten Satz „Titurel, der fromme Held" die Entstehung des Cultus, die Gründung des Heiligthums, Klingsors Frevelthat und alles Weitere bis zum Erscheinen der Verheißung am Gral auseinandersetzt:

Durch Mitleid wissend
Der reine Thor,
Harre sein,
Den ich erkor —

dann erschöpft sich die Geduld derer, die in einem Musikdrama auf das dramatische Moment nicht verzichten wollen, und es tritt wieder einer jener Fälle ein, in denen Wagner im Widerspruch mit sich selbst bei der Aufklärung der äußeren Handlung überlange verweilt und mit ihr seine eigene Theorie, ähnlich wie er es im „Tristan", dem „Ring des Nibelungen" und gelegentlich auch in den „Meistersingern" gethan, empfindlich verletzt. Es soll darum der musikalische Reichthum und die Geschlossenheit dieses Satzes nicht verkannt werden, in dem alle Gralmotive sich zu herrlichem Bunde vereinen, um der Macht des Bösen zu trotzen, die sich im Tremolo der Bässe ankündigt, den Blumenzauber und das Lachen der Kundry zu ihrer Hülfe ruft, bis der Speer in des Verdammten Händen ist — aber damit sind die Erfordernisse des Musikdramas nicht erfüllt, und ich möchte den Ehrlichen sehen, der hier, wenn er sich nicht ganz in den musikalischen Strom versenkt und das Auge für die innere und äußere Handlung schließt, keinen Mangel empfindet. Wie eine Befreiung vom Druck wirkt da Parsifals keckes jugendfrisches Motiv, das die Verheißung im Munde der Knaben zu Schanden macht, und meister-

haft in jeder Beziehung ist die Einführung des reinen Thoren. Was für ein stumpfer Sinn müßte es sein, der sich durch des alten Ritters milde, ernste Mahnworte nicht ergriffen fühlte! Die Rede scheint zwar nur einer episodischen That, der Erlegung des Schwanes zu gelten — aber trotzdem ist nichts in ihr zu lang, denn jedes Wort bedeutet eine Erweichung des spröden Thorensinnes des übermüthigen Kindes, bis seine Hand den Bogen zerbricht und die Pfeile von sich schleudert. Vielleicht sagen auch Einige, sie sei schon darum vom Übel, weil sie nicht nur einer bloßen Episode der Handlung, sondern auch „nur einem Schwane" gelte. Nur einem Schwane — hier wäre nun eine Stelle, wo Wagner die Kunst zur Sprecherin für seine religiösen und menschlichen Ideen erkoren, und aus jedem dieser Worte tönt der Prophet, der von der Höhe des Berges dem Volk eine Liebesbotschaft verkündet.

Du konntest morden? Hier im heil'gen Walde,
Deß stiller Frieden dich umfing?
Des Haines Thiere nahten dir nicht zahm,
Grüßten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen was sangen die Vöglein dir?
Was that dir der treue Schwan?
Sein Weibchen zu suchen flog der auf,
Mit ihm zu kreisen über den See,
Den so er herrlich weihte zum heilenden Bad:
Dem staunte'st du nicht, dich lockt' es nur
Zu wild kindischem Bogenschoß? —
Er war uns hold: was ist er nun dir?
Hier — schau her — hier trafst du ihn:
Da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel,
Das Schneegefieder dunkel befleckt,
Gebrochen das Aug', siehst du den Blick?
Wirst deiner Sündenthat du inne?

Wagner hat sich in einem „Offenen Schreiben an Herrn Ernst von Weber" energisch gegen die Vivisection gewandt und u. A. die Sätze aufgestellt: „Wer zur Abwendung willkürlich verlängerter Leiden von einem Thiere eines andern Antriebes bedarf als den des reinen Mitleidens, der kann sich nie wahrhaft berechtigt gefühlt

haben, der Thierquälerei von Seiten eines Nebenmenschen Einhalt zu thun. Jeder, der bei dem Anblick der Qual eines Thieres sich empörte, wird hierzu einzig vom Mitleiden angetrieben, und wer sich zum Schutze der Thiere mit Andern verbindet, wird hierzu nur vom Mitleiden bestimmt, und zwar von einem seiner Natur nach gegen alle Berechnungen der Nützlichkeit oder Unnützlichkeit durchaus gleichgiltigen und rücksichtslosen Mitleiden. Daß wir aber dieses einzig uns bestimmende Motiv des unabweisbaren Mitleidens nicht an die Spitze aller unserer Aufforderungen und Belehrungen für das Volk zu stellen uns getrauen, darin liegt der Fluch unserer Civilisation, die Documentirung der Entgöttlichung unsrer staatskirchlichen Religionen" — und „denn unser Schluß in Betreff der Menschenwürde sei dahin gefaßt, daß diese genau erst auf dem Punkte sich documentire, wo der Mensch vom Thiere sich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Thiere andererseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird."

Ich darf es nicht wagen, ein Urtheil darüber zu fällen, ob die ärztliche Wissenschaft wirklich ohne das traurige Mittel der Vivisection nicht im Stande ist, sich ersprießlich für die Menschheit zu entwickeln, und ob, wie seitens der Angegriffenen stets so nachdrücklich betont wird, wirklich in den Laboratorien Alles geschieht, um die Thiere für ihre Leiden unempfindlich zu machen, aber es ist gewiß, daß von dem großen Evangelium des Mitleids, das recht eigentlich der Lebenskeim alles religiösen und socialen Triebes der Gegenwart und das Einzige ist, wovon ein wirkliches Heil, eine wahrhafte sittliche Entwicklung und Verbesserung zu erwarten ist, um so mehr als es mit bloßen Glaubensformeln, kirchlichen überlebten Ceremonien u. dergl. nichts zu thun hat — es ist gewiß, daß heutzutage die Thiere von ihm nicht ausgeschlossen werden können. Gerade die Naturwissenschaften, die sie für sich als ihre Objekte fordert, haben sie uns näher gerückt, und der Darwinismus, den die positive Religion, d. h. die Kirche mit Bedenken und Grauen nahen sah und wachsen sieht, hat vollends das Seinige gethan, uns die

dünkelhafte Überhebung zu nehmen, die Berge zwischen uns und die Thierwelt wälzte und jede Seelenthätigkeit der Thiere mit dem bequemen Wort „Instinkt" discreditirte und von der unseren unterschied. Wer sehen will, kann sich heute ganz genau darüber unterrichten, was uns mit ihnen verbindet, was uns von ihnen trennt, und wer durchaus den Weg zum Mitleid nicht finden sollte, der findet ihn nie. Sei dem aber wie ihm wolle — man braucht schließlich weder auf Darwin noch auf Schopenhauer zurückzuweisen, um im Mitleid die einzig wahre Grundlage der Sittlichkeit nachzuweisen. Schon das Christenthum ist ganz von ihm erfüllt, dasselbe Christenthum, in dem der stolze, freie Schiller, der „aus Religion keine Religion von allen bekannte", „virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten fand", während ihm ihre verschiedenen Erscheinungen im Leben „bloß deswegen so widrig und abgeschmackt" schienen, „weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind." In einem in so besonderem Sinne christlichen Musikdrama, wie es der „Parsifal" ist, bot sich Wagner der Anlaß zur Verkündigung des Mitleids darum ganz von selbst, und deshalb hat auch die Absicht, die man bei der Rede des Gurnemanz spüren möchte, nicht den mindesten verstimmenden Beigeschmack. Wagner erfüllt nur eine ihm durch das Drama selbst gebotene Pflicht mit besondrer Liebe: er läßt Parsifals Herz durch den Anblick des todten Schwanes rühren, damit das unsere sich dem Mitleid für die Thiere erschließe oder weiter öffne.

Zu den Partien, in denen weniger mehr gewesen wäre, gehören, dramatisch und theatralisch betrachtet, auch die Schmerzensausbrüche des Amfortas. Trotzdem könnte man über solche „Längen" bei der musikalischen Bedeutung, die auch ihnen innewohnt, und der erstaunlichen Fähigkeit Wagners, dem Jammer Worte und Töne zu leihen, eilig hinweggehen, wenn es nicht immer wieder zur neuen Pflicht würde, die Nachfolger des Meisters zu warnen, in solchen Verweilungen seine Größe und das Bahnbrechende seines Schaffens zu suchen. Wir Deutschen haben nun einmal die unglückliche Neigung, das Dramatische auf dem Theater zu mißachten und die Bühne

zur Versuchsstätte für künstlerische Experimente zu machen — um so mehr hat darum ein Jeder, dem die Entwicklung der theatralischen Kunst, in der Alles begriffen ist, was zum dramatischen Kunstwerk und zu seiner Darstellung gehört, wahrhaft am Herzen liegt, die Pflicht, durch das hartnäckige Betonen solcher Mängel die Ablenkung der jungen, heranwachsenden Talente vom Ziel zu verhüten und einem ähnlichen Wirrwarr vorzubeugen, wie er nach Lessings und Schillers bestimmtem, kraftvollem und segensreichem Vorgehen durch den alternden Goethe und die Romantiker dem Schauspiel beschieden wurde. Seltsamer übrigens als solche bei dem Meister ja nicht seltenen Mißachtungen der Ökonomie und des dramatischen Fortschritts ist mir stets das Verwischen des Höhepunkts in der Schlußscene des ganzen Werkes erschienen — seltsam darum, weil Wagner auch dann, wenn er in den angedeuteten Fehlern aus einer Art principiellem Trotz geschwelgt hat, eine theatralische Krisis doch immer mit der erforderlichen Schlagkraft und Schärfe zur Darstellung bringt, oder, wenn sie sich in einer starken äußerlichen Bewegung nicht kundgeben kann, sie auf andere Weise heraushebt. Ich denke im letzten Sinne an das Einsetzen des Liebesmotives nach dem Trunk im „Tristan", des Weiteren an Markes und seiner Ritter jähes Eindringen in den Schloßgarten, Tristans Tod in den Armen der Isolde, Walthers und Evas Begegnung in Sachsens Werkstatt, Kundrys Fluch und die Vernichtung des Zaubergartens, von den mächtigen Höhen in Wagners früheren Werken, dem Versinken des Venusberges, Tannhäusers Preis der Liebesgöttin im Saal der Wartburg, Lohengrins erstem Erscheinen im Schwanenwagen, der Besiegung des Telramund, der Tödtung desselben in der Kemenate und der damit eng verbundenen Zerstörung von Elsas und Lohengrins jungem Liebesglück und vielem Anderen gar nicht zu reden. Erwägt man nun, welches Leid der unglückliche Amfortas den Rittern zugefügt, seit er das heilige Amt zu verwalten sich weigerte und ihnen mit dem Anblick auch die Labung des Gral verschloß, wie er selber alles Drängens ungeachtet nur nach dem Tod verlangt, was also Alles auf dem Spiele steht; erwägt man ferner, welch' furcht

bares Bild dieſer erſchütternde Zwieſpalt auf der Bühne angenommen, daß Amfortas mit aufgeriſſenem Gewande in wüthender Verzweiflung verzückt allein ſteht, die Bruſt den Schwertern der Ritter darbietend, dann erwartet man auch eine deutlich umgrenzte mächtige Befreiung von dieſem furchtbaren Druck. Aber ſie bleibt aus. Unvermerkt erſcheint Parſifal unter den Rittern und ganz beiläufig gleichſam berührt er mit dem Speer, der die Wunde, die er geſchlagen, einzig zu heilen im Stande iſt, die Seite des Amfortas. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die Enthüllung des Grals durch Parſifal uns ſtark erſchüttert und rührt — aber über die Kriſis ſind wir zu ſacht hinweggeführt. Sie bleibt auf der Bühne faſt unbeachtet und wirkungslos. Auch iſt es noch keinem der ſonſt trefflichen Sänger des Amfortas, die ich hörte, (die Herren Reichmann und Scheidemantel) gelungen, Wagners Anweiſung „Amfortas Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf" deutlich zu verwirklichen. In einen Blick, in das Leuchten eines Auges, das in dem weiten Zuſchauerraum ſelbſt für den Weitſichtigſten nicht genau wahrgenommen werden kann, durfte dieſe wichtige Entſcheidung nicht allein verlegt werden — dramatiſch, muſikaliſch und ſceniſch verlangte ſie eine ſtärkere Betonung und Iſolirung. Es ſcheint faſt, als wäre Wagner hier in einen ähnlichen Fehler wie Wolfram von Eſchenbach verfallen, der die Berufung Parſifals und ſeine Königswahl vorwegnimmt, ſo daß ihm bei ſeinem zweiten Erſcheinen auf der Gralsburg nicht viel mehr zu thun übrig bleibt. Auch Wagner mochte glauben, das Publikum ſei durch die kurz vorangegangenen ergreifenden Ereigniſſe von Parſifals Beſtimmung und Erwählung ſo vollkommen durchdrungen, daß es weiteres Zeugniſſes nicht bedurfte. Ganz recht. Aber es handelt ſich hier nicht allein um den wiſſenden Zuſchauer. Um die übrigen dramatiſchen Perſonen und ihre Lage handelt es ſich, und dieſe wollen wir vor unſeren Augen ſo entwickelt ſehen, wie es ihre Bedeutung und der Augenblick verlangt. Vielleicht wäre ſchon mit einer Verbeſſerung des ſceniſchen Arrangements geholfen. Aber dies gehört Wagnern auch und in ſeinem Geiſte überwachte es im Jahre 1886 ſeine Wittwe. Und wie herr-

lich gelang auch in dieser Beziehung alles Andere, von dem Füllen der Weinkelche bei dem Liebesmahl und dem zierlichen Reigen der Blumenmädchen bis zu den rein technischen Dingen, dem Erglühen des Grals, dem Speerwurf, dem Schweben der Taube. Auch die Wandeldecorationen, deren zweite bei der Aufführung im Jahre 1882 nicht nach Wunsch gerieth, sind jetzt gleich schön und stimmungsvoll, ein Meisterstück ist der Einsturz des Klingsorschen Schlosses mit seiner (zu schreiend bunt gerathenen) Blumenfülle, vor Allem herrlich aber das Innere des Gralstempels mit seiner sternbesäten Kuppel: so recht die Stätte, um die Herzen seiner Ritterschaft und der Zuhörer zur Andacht zu stimmen. So bliebe denn nichts mehr zu wünschen als durch die scenische Anordnung auch dem Augenblick „der Erlösung des Erlösers" die Plasticität zu geben, die ihm durch den Dichter und Musiker nicht gegeben ist.

Durch den Dichter und Musiker! Ist denn Wagner Beides im Parsifal noch? Das Erstere mehr denn je. Die Schwärmer für die reimlose Alliteration mögen große Augen gemacht haben, als Wagner, der im „Ring des Nibelungen", um für die sagenhafte Vorzeit einen dem modernen Leben möglichst entrückten Ausdruck zu finden, jenen Vers wählte und ihn oft zwangvoll und manierirt, oft mit echtem Dichtergefühl und einer genialen Kühnheit in seinen Neubildungen behandelte, im „Parsifal" wieder wechselweis zu den alten Jamben und Trochäen griff und sie, wenn auch nicht mit pedantischer Strenge und Länge, doch in eine ganz wohlgeordnete Form brachte und mit kleinen Ausnahmen regelmäßig reimte. Was wohl jener Nohl dazu gesagt und welche Phrase er dafür gefunden hätte, nachdem er uns in seinem Buche über „Gluck und Wagner" folgenden Erguß beschert? „Denn wenn in der Nibelungendichtung dem Charakter des mehr äußerlich als innerlich sich darlebenden Menschendaseins gemäß nur noch der Innenreim herrscht, der überall die innen waltenden Sinnbeziehungen auch dem natürlichen Gefühle verständlich gegenwärtig erhält, so tritt im Tristan dem Erscheinen des ganzen vollen Gemüthstons des innerlich erweckten Menschen gemäß auch ganz von selbst dem stabgereimten Verse durchweg der Endreim zur

Seite. Denn hier, wo einzig die Seele selbst ihre Bewegungen darlebt, ist auch Hall und Laut das einzige, was dem inneren Sinne auch nach außen hin volles Leben und körperliche Erscheinung giebt, und man begreift, was hier erst die Musik bedeutet." (!) Im „Parsifal" ist der Stabreim ganz verschwunden. Mit Einfachheit und Würde, wie es der hohe, des äußeren Gepränges baare Stoff verlangt, geht der Vers dahin, und will man nur immer erwägen, daß er für die musikalische Composition bestimmt ist, daß ihm also eine absolute Selbstständigkeit nicht zukommen kann, dann wird man sich seiner edlen poetischen Haltung, so mancher aus ergriffenem Herzen, aus quellender Phantasie sprießenden Wortblüthe, so manches tiefsinnigen Gedankens auf das Innigste freuen. Nur eine einzige Gestalt, der wundersame Greis Titurel, gehört einer alternden Erfindung an. Er war es, der dem Gral das heilige Asyl geschaffen, an seinen Namen knüpfen sich die glorreichsten Erinnerungen der Templeisen. Längst hat er seinem Sohne die Krone übertragen, aber noch fristet er ein sonderbares unmärchenhaftes Dasein, und im ersten Akt ertönt in der Burg vom tiefsten Hintergrunde her „aus einer gewölbten Nische hinter dem Ruhebett des Amfortas" die Stimme des Unsichtbaren „wie aus einem Grabe". Was ist er? Nicht Fleisch und Blut, noch sichtbar, verborgen, eingemauert und doch nicht todt. Ein natürlicher Mensch kann er nicht sein sollen, und doch ist er, wie wir von Gurnemanz im dritten Akt erfahren, durch die Schuld des Amfortas, der den Gral zu enthüllen sich geweigert, wirklich gestorben, „ein Mensch wie Alle". Gestorben? Nein doch! Zwar wird seine „Leiche" auf einer Bahre hereingetragen, als aber der Gral unter Parsifals Händen neu erglüht, da wird er für einen Augenblick wieder belebt und erhebt sich segnend im Sarge". Für einen Augenblick! Was ist das für ein Geschöpf? Wir spüren nichts Leibliches, nichts Menschliches noch Mythisches an ihm — wir fürchten uns, ihn näher anzuschauen, weil wir eine gedankenhaft construirte allegorische Lederpuppe zu sehen fürchten, weder dem Blut, noch der sinnlichen Phantasie entsprungen. Ist er das Ideal des Gralritterthums, seine Erinnerung, die fortlebt, bis sie vor dem

neuen Glanze (Parsifal) erbleicht und für immer zu den Todten gebettet wird? Ist er, wie Wolzogen will, „die Stimme des unsterblichen Gewissens der Menschheit", oder was man sonst in ihm gewittert hat. Auf keine Frage giebt es eine sichere Antwort und keine Antwort befriedigt den aesthetischen Sinn. Ein unmögliches Gespenst ist er, das in das von menschlichem und göttlichem Blut zuckende und bebende Werk nicht taugt, und Wagner hat ihn selbst gerichtet, als er seine kurze Auferweckung im Sarge strich. Und auch ohne dieselbe bleibt er ein befremdliches Räthsel, das uns im ersten Akt, weil es im Verborgenen bleibt, um seiner Dunkelheit willen nicht stört, das aber, je schärfer beleuchtet, desto unhaltbarer, unpoetischer und undramatischer erscheint.

Solche Titurels, solche Mumien kennt auch die Musik. Die motivische Erfindung strömt nicht mehr so frisch und warm dahin, wie ehedem und an Anklängen an die früheren Werke des Meisters fehlt es nicht. Durch das Gralmotiv, das Motiv Parsifals, die prächtige Phrase „Des siegreichsten Geschlechtes Herrn" weht der Odem des Rompilgers Tannhäuser, des Gottes Froh, des Schusters Hans Sachs sogar, und der Verheißungsspruch „Durch Mitleid wissend" erscheint mir trotz seines schönen Satzes und seiner unsagbar zarten Wiedergabe in Bayreuth melodisch spröde und leer. Welche einfache Pracht tönt aber wiederum aus dem Glockenthema, auf dem sich von den Worten an „Vom Bade kehrt der König heim" der großartige Satz aufbaut, unter dessen Klängen Gurnemanz und Parsifal der Burg zuschreiten, immer voller von dem Geläut begrüßt. Und welch' eine Fülle von süßem Getön bringt die Scene im Blumengarten mit dem holden Tanzliede „Komm, holder Knabe!" Die Kunst der Verarbeitung der Motive ist ganz von der nämlichen staunenswerthen, sinnvollen Tiefe, die wir in allen reiferen Schöpfungen Wagners wahrnehmen, und nur in dem Vorspiel hat den Meister der Formensinn verlassen oder er hat auf seine Durchbildung nicht zum Vortheil des Satzes verschmäht. Es sei dem voraufgeschickt, daß Wagner ein Programm dazu geschrieben, das sich in seinen nachgelassenen Papieren gefunden und das folgendermaßen lautet:

„Liebe — Glaube: — Hoffen?"

Erſtes Thema: „Liebe."

„Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unſrer Liebe willen!

(Verſchwebend von Engelsſtimmen wiederholt.)

„Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr meiner gedenkt!" —

(Wiederum verſchwebend wiederholt.)

Zweites Thema: „Glaube."

„Verheißung der Erlöſung durch den Glauben. Feſt und markig erklärt ſich der Glaube, geſteigert, willig ſelbſt im Leiden. Der erneueten Verheißung antwortet der Glaube aus zarteſten Höhen — wie auf dem Gefieder der weißen Taube — ſich herabſchwingend — immer breiter und voller die menſchlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigſter Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsaether wie ſanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einſamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angſtſchweiß des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmliſcher Segensgluth im Kelche auf, über Alles, was lebt und leidet die Gnadenwonne der Erlöſung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der — furchtbare Sündenreue im Herzen — in den göttlich ſtrafenden Anblick des Grales ſich verſenken mußte, auf Amfortas, den ſündigen Hüter des Heiligthumes, ſind wir vorbereitet: wird ſeinem nagenden Seelenleiden Erlöſung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und hoffen!"

Damit wäre nun wohl das Programm des Vorſpiels einfach und unanfechtbar entwickelt, aber der muſikaliſche Formenſinn mag ſich fragen, ob er dabei nicht faſtet. An ſich ſind ſie alle ſchön und ergreifend, das Motiv des Liebesmahls, das im Drama ſelbſt mit den Einſetzungsworten wiederkehrt, das Motiv des Gral, das ſoge-

nannte Glaubensthema („Der Glaube lebt, die Taube schwebt, des Heilands holder Bote"), das immer wiederholt und im Fortissimo und Pianissimo verflochten wird, als küßten sich Himmel und Erde — aber ist dieser erste Theil nicht ein reines Mosaik? Thema schließt sich an Thema, völlig unverbunden, nur durch den Gedanken auf einander bezogen, der außerhalb des Musikalischen steht. Der zweite Theil des Vorspiels bringt nun zwar mit den Tönen des Leides zugleich eine kunstvolle Verwendung des Liebesspruchs, der immer klagender, immer schmerzvoller, zerrissen, wundenvoll, laut wird, ein Bild des Gekreuzigten, der unter Geißelhieben, unter Kreuzesnägeln und Lanzenstichen verblutet, bis das Blut der Menschheit wieder zum Segen wird und die Liebe mit ihrem eignen Thema zum Himmel wallt — aber mit den meisterhaft gebauten Vorspielen zum „Lohengrin" und zu „Tristan und Isolde", von denen das erstere besonders in vollen musikalischen Strömen dahinwallt, hält das Ganze doch den Vergleich nicht aus.

Wenn uns nun doch das Vorspiel in Bayreuth sofort und unwiderstehlich gefangen nimmt und die Seele der Weltlust entfremdet, dann liegt das nicht zum Wenigsten an seiner unvergleichlichen Instrumentation und dem bezaubernden Klang des verdeckten Orchesters, für das dieser Satz ganz so ausschließlich geschrieben zu sein scheint, wie der Es-Dur-Orgelpunkt, der das „Rheingold" einleitet. Wenn die Einsetzungsworte dort unten ertönen und im aufgelösten As-Dur-Accord die Seele die oberen Regionen sucht, dann vergißt man die Mittel, durch die dieser Eindruck erzielt wird; es klingt wie ein Gruß aus einer anderen Welt. Ja, so seltsam ist es uns, als sähen und hörten wir mit dem Tremolo der Saiteninstrumente das Blut in der heiligen Schale erglühend wallen, auf und nieder fluthen, ein unsagbar bezwingender Eindruck, der sich bestätigt, wenn sich der Satz in der Handlung wiederholt, zu dem Orchester die Menschenstimmen treten und der während des Vorspiels von dem geistigen Auge geschaute Gral nunmehr wirklich in sanftrothem Glanze vor uns erscheint. Und dieser Zauber der Weihe zieht sich durch das ganze Werk. Es trifft zwar auch im „Parsifal" zu, was vom „Ring

des Nibelungen gilt: die ſchärferen Rhythmen ſchwächen ſich unter der Schalldecke des Orcheſters und verlieren von ihrer Prägnanz — aber nicht davon iſt jetzt die Rede. Nicht ein techniſcher Kunſtgriff: der Geiſt iſt es, der ſich mit dem großen Inhalt auf das Haupt des Meiſters ſegenbringend wie die Taube niedergeſenkt, der ihm die Macht über die Gemüther geliehen. Ihm beugen ſich die Hörer und beten „die Gottheit an, die ihn erhöht". Dieſer Geiſt bleibt ihm in Allem getreu, in den markigen Chören der Ritter wie im reinen Frühlingshauch, der über die Blumenaue ſäuſelt, und ſelbſt über die lockenden Geſtalten der Luſt hat er, ſchamhaft gleichſam, einen zarten Schleier gebreitet. Dieſer Geiſt verläßt ihn auch dann nicht, wenn die Erfindung den dornigen Weg der Askeſe geht, und er iſt ſo verehrungswürdig, daß alle Bedenken und Zweifel darüber verſtummen.

„Parſifal" iſt Wagners letzte große That geblieben. Gläubige Gemüther werden ſagen: es war der Abglanz der Welt über den Wolken und Sternen, ein Werk der Vorahnung und Hoffnung. Das Blut, das in der Gralſchüſſel glüht, glüht nun auch ihm und läutert das Unſterbliche von dem Sterblichen. Gewiß iſt, daß ſich dieſe Läuterung in Aller Herzen immer reiner vollzieht. Das Haus der Feſtſpiele in Bayreuth ragt als ein rieſiges Monument ſeines Wollens und ſeiner Erfolge. Mehr als er hat zu Lebzeiten nie ein Künſtler erreicht. Und wenn auf dem Hügel kein Stein mehr auf dem andern ſteht: ſein Geiſt lebt in ſeinen Schöpfungen, er ſelbſt in der Geſchichte der Menſchheit unſterblich fort.

# Dramaturgie der Oper

von

Heinrich Bulthaupt.

Zweiter Band.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1887.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

# Breitkopf & Härtel's Musikalische Textbibliothek

herausgegeben
von
**Kapellmeister Dr. H. M. Schletterer.**

## Opern. Serie I, IV u. VII, VIII.

| № | | ₰ |
|---|---|---|
| 76 | **Abert**, Astorga | 40 |
| 77 | —— Ekkehard | 40 |
| 157 | —— Ekkehard, Ausg. f. Berlin | 40 |
| 158 | —— Ekkehard, Ausg. f. München | 40 |
| 78 | **Adam**, Postillon von Lonjumeau | 40 |
| 154 | —— Schweizerhütte | 25 |
| 79 | **Auber**, Fra Diavolo | 40 |
| 80 | —— Teufels Antheil | 40 |
| 1 | **Beethoven**, Fidelio | 25 |
| 2 | **Bellini**, Montecchi und Capuleti | 25 |
| 178 | —— Nachtwandlerin | 25 |
| 81 | —— Norma | 25 |
| 167 | **Berlioz**, Benvenuto Cellini | 40 |
| 3 | **Boieldieu**, Johann von Paris | 25 |
| 82 | —— Weiße Dame | 25 |
| 174 | **Bolck**, Der Schmidt v. Gretna-Green | 40 |
| 83 | **Cherubini**, Medea | 25 |
| 4 | —— Wasserträger | 25 |
| 5 | **Donizetti**, Lucrezia Borgia | 25 |
| 84 | —— Regimentstochter | 40 |
| 172 | **Goldschmidt**, Heliantus | 40 |
| 169 | **Gluck**, Alceste, deutsch v. Cornelius | 25 |
| 85 | —— Iphigenia in Aulis | 25 |
| 159 | —— Iphigenia in Aulis. Zur Bearbeitung von R. Wagner | 25 |
| 164 | —— Dass., Ausg. mit Scenerie | 40 |
| 86 | —— Iphigenia in Tauris | 25 |
| 6 | —— Orpheus und Euridice | 25 |
| 152 | **Halévy**, Blitz | 40 |
| 91 | —— Jüdin | 40 |
| 7 | **Herold**, Zampa | 25 |
| 155 | **Hofmann**, Wilh. v. Oranien | 50 |
| 9 | **v. Holstein**, Erbe von Morley | 40 |
| 8 | —— Haideschacht | 40 |
| 176 | **Kittl**, Bianca u. Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza | 50 |
| 165 | **Lorenz**, Theano | 50 |
| 11 | **Lortzing**, Czaar u. Zimmermann | 25 |
| 13 | —— Undine | 25 |
| 12 | —— Waffenschmied | 25 |
| 10 | —— Wildschütz | 25 |
| 87 | **Méhul**, Joseph | 25 |
| 92 | **Mendelssohn**, Heimkehr | 40 |
| 14 | **Meyerbeer**, Hugenotten | 40 |
| 15 | —— Prophet | 40 |
| 19 | **Mozart**, Così fan tutte | 25 |
| 20 | —— Don Juan | 25 |
| 17 | —— Entführung | 25 |
| 18 | —— Figaro's Hochzeit | 25 |
| 16 | —— Idomeneus | 25 |
| 22 | —— Titus | 25 |
| 21 | —— Zauberflöte | 25 |
| 153 | **Nesmüller**, Zillerthaler | 40 |
| 156 | **Perfall**, Raimondin | 50 |
| 166 | **Reinecke**, Glückskind u. Pechvogel. Ges., Dial. u. Scen. | 30 |
| 170 | —— Glückskind und Pechvogel ohne Dialog | 20 |
| 171 | —— Glückskind und Pechvogel, verbindender Text | 20 |
| 93 | —— Manfred | 40 |
| 88 | **Rossini**, Tell | 40 |
| 96 | **Schmidt**, Prinz Eugen | 40 |
| 97 | —— Weibertreue | 40 |
| 90 | **Spohr**, Faust | 25 |
| 89 | —— Zemire und Azor | 25 |
| 98 | **Wagner**, Lohengrin | 40 |
| 160 | —— Lohengrin, Ausg. f. Berlin | 50 |
| 161 | —— Lohengrin, Ausg. f. Hann. | 50 |
| 151 | —— Tristan und Isolde | 50 |
| 162 | —— Tristan und Isolde, gr. 8°, englisch und deutsch | 150 |
| 163 | —— Tristan and Isolda | 50 |
| 168 | —— Tristan und Isolde, Ausg. für Wien | 50 |
| 173 | —— Tristan und Isolde, Ausg. für Berlin | 50 |
| 175 | —— Tristan und Isolde, Ausg. für Dresden | 50 |
| 99 | **Weber**, Abu Hassan | 25 |
| 24 | —— Euryanthe | 25 |
| 23 | —— Freischütz | 25 |
| 25 | —— Oberon | 25 |
| 100 | —— Preziosa | 25 |
| 94 | —— Peter Schmoll | 25 |
| 95 | —— Silvana | 25 |